BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Neunter Jahrgang

1904/05.

Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

Inhalt.

A. Biographien, Abhandlungen.

B. Lose Blätter.

C. Monatliche Rundschau.

D. Kleine Nachrichten.

E. Besprechungen neuer Werke.

F. Musikbeilagen.

G. Bilder.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 1.
Ausgegeben am 1. Oktober 1904.

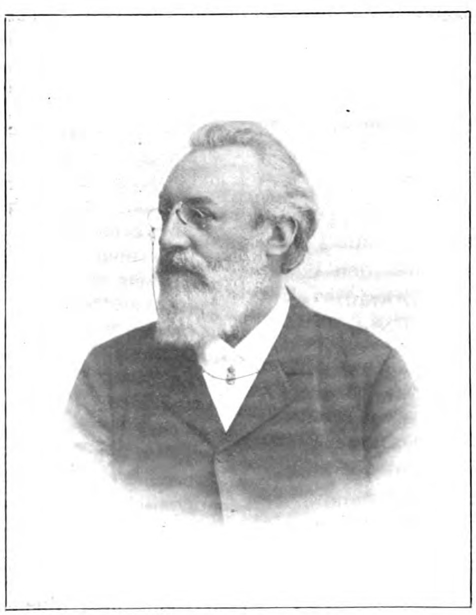
Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Arnold Krug.

Von **Max Puttmann.**



Welchen Standpunkt, sei es als Musiker, Dilettant oder Laie, man auch der Entwicklung der musikalischen Kunst seit Berlioz und Liszt gegenüber einnehmen mag, und so sehr man auch geneigt ist, *Kretschmar* beizupflichten, wenn er in Bezug auf die Programmusik sagt: »Mag sie noch so oft Fiasko machen; ihr Prinzip wird nicht aussterben, — schon heute liebt das Publikum einen poetischen Anhalt für die symphonischen Gebilde und unter den Komponisten hat das Programm mehr Anhänger, als sich öffentlich dazu bekennen«, soviel ist jedoch sicher, daß neben dieser Richtung in der Tonkunst auch diejenige stets einen breiten Platz einnehmen wird, welcher die Werke unserer Klassiker und ihrer unmittelbaren Nachfolger angehören, und daß die Komponisten dieser Richtung stets in gleicher Weise berufen sein werden, einen Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen, wie diejenigen der ersterwähnten. Erst kürzlich feierte die musikalische Welt einen Meister, anläßlich des achtzigsten Geburtstages desselben, der, das klassische Schönheitsideal hochhaltend, die überlieferten Gesetze des Formellen nicht als eine lästige Schranke des künstlerischen Schaffens empfindet, und in dessen Werken Form und Inhalt nicht im Widerspruch stehen, sondern sich gegenseitig auf das glücklichste entsprechen; und heute gilt es, den freundlichen Leser mit einem schaffenden Künstler näher bekannt zu machen, der ebenfalls mit aufrichtiger Verehrung und Bewunderung aufschaut zu den Klassikern unserer Kunst und, ausgerüstet mit einem gediegenen Können und gebildet durch das Studium der Werke eines Haydn,

Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann, ebenfalls Werke schafft, die uns in ihm einen echten, rechten Priester der heiligen Tonkunst erkennen lassen. Dieser Künstler ist *Arnold Krug*.

Zu Hamburg, der stolzen Hansastadt, die nicht nur Merkur, sondern auch Apoll stets in Ehren gehalten hat (bildet doch, um nur eines anzuführen, die Eröffnung der Hamburger Oper im Jahre 1678 einen Markstein in der Geschichte deutscher Tonkunst), erblickte *Arnold Krug* als der Sohn des rühmlichst bekannten Musikpädagogen und beliebten Klavierkomponisten *Dietrich Krug* am 16. Oktober 1849 das Licht der Welt. Er erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater. Diesem konnte bei seinem pädagogischen Scharfblick das hervorragende Talent seines Sohnes nicht lange verborgen bleiben, denn *Arnold* überwandt alle technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und fing mit acht Jahren bereits an, seine eigenen Gedanken zu Papier zu bringen, und so war denn *Dietrich Krug* darauf bedacht, seinem Sohne eine gründliche musikalische Ausbildung zu teil werden zu lassen. Zu diesem Zwecke brachte der Vater seinen *Arnold* im Jahre 1861 zu *Cornelius Gurlitt*, dem berühmten Altonaer Theoretiker, Komponisten und Orgelmeister. Dieser nahm sich unseres *Arnold Krug* auf das liebevollste an, und schon nach zwei Jahren erfreute der ebenso fleißige und strebsame wie talentvolle Knabe seinen Vater durch die gelungene Komposition eines Requiems, dem alsbald auch eine Sinfonie folgte. Es zeugt von hohem künstlerischen Ernste und vieler Einsicht, daß weder der Vater, noch später der Sohn sich zur Veröffentlichung dieser Erstlingswerke bewegen ließen.

Im Jahre 1868 ging *Krug* nach Leipzig, um das dortige Konservatorium zu besuchen, und fand hier in *Karl Reinecke*, dessen künstlerischen Ideale auch alsbald die seinen wurden, einen ausgezeichneten Lehrer der musikalischen Setzkunst, so daß er sich bereits ein Jahr später um das Stipendium der Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M. mit Erfolg bewerben konnte. Letztere ist ein aus den Überschüssen des vom Frankfurter »Liederkranz« 1838 veranstalteten Musikfestes gebildeter Fonds, dessen Zinsen auf je vier Jahre an junge Komponisten vergeben werden. Der Bestimmung der Verwaltung der Mozart-Stiftung gemäß, setzte *Krug*, der sich in dem glücklichen Besitze des 1800 Mark betragenden Stipendiums als reiner Krösus dünkte, seine Studien bei *Reinecke* fort und ging dann nach Berlin, um daselbst noch einen Kursus bei *Friedrich Kiel* zu absolvieren und zu gleicher Zeit auch den Klavierunterricht des damals in hohem Ansehen stehenden Klavierpädagogen am Sternschen Konservatorium und auch als Komponist nicht unbekannten *Eduard Franck* zu genießen. Im Jahre 1872 trat auch *Krug* in das Lehrerkollegium des Sternschen Konservatoriums ein, dem er bis zum Jahre 1877 angehörte. In dem letztgenannten Jahre erlangte er den von *Meyerbeer* gestifteten großen Preis für Komponisten, und ausgerüstet mit den nötigen pekuniären Mitteln, unternahm er eine größere Reise nach Italien. In Rom wurde ihm die seltene Auszeichnung zu teil, von der dortigen Akademie den Professortitel zu erhalten. Auf der Rückreise in die deutsche Heimat verweilte er einige Zeit in Frankreich, in Österreich und der Schweiz, um nicht nur Land und Leute, sondern vor allen Dingen auch die Art der öffentlichen und privaten Musikpflege in jenen Ländern kennen zu lernen, und erwählte endlich seine Vaterstadt zu seinem dauernden Domizil.

In Hamburg wirkt *Arnold Krug* als geschätzter Pädagoge und Dirigent. Im Jahre 1885 trat er in das Lehrerkollegium des Hamburger Konservatoriums ein und übernahm auch bald darauf als Nachfolger *John Böies* die Direktion der Altonaer Singakademie. Letztere ist kürzlich auf *Felix Woyrsch* übergegangen, während *Krug* an der Spitze der Hamburger Liedertafel diesen Männergesangverein zu einem der ersten Norddeutschlands gemacht hat. Seine herzgewinnende Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit, seine Art, die unter seinem Zepter Stehenden zu belehren und anzuregen machen *Arnold Krug* zu einem hervorragenden Dirigenten großer Massen, als welcher er bei Musikfesten und großen Aufführungen von Männergesangvereinen manchen Triumph gefeiert hat.

Aber nicht nur als Dirigent beweist *Krug* seine Vorliebe für den deutschen Männergesang, sondern auch als Komponist, und wir wollen daher, im Begriff, uns einer kurzen Besprechung seiner Kompositionstätigkeit zuzuwenden, zunächst einen Blick auf das werfen, was er für Männerchor und des weiteren für gemischten Chor geschaffen hat.

In seinem Normannenzug, Opus 11, für Männerchor und Orchester, in dem Cyklus von Männerchören mit Orchester: »Fahrende Leute«, Opus 37, in den als 24. Werk erschienenen drei Liedern für Männerstimmen nach Dichtungen Baumbachs, nicht minder auch in dem 130. Psalm für fünfstimmigen Chor a capella, in dem Opus 15: »Der Abend« (Text von *Felix Dahn*) für gemischten Chor und Orchester, in dem für die gleiche Besetzung geschriebenen 26. Werk: »An die Hoffnung«, in den fünf Gesängen für gemischten Chor, Opus 28, in dem Cyklus: »Aus verwehten Blättern«, sowie endlich auch in allen anderen seiner Chorwerke tritt uns *Krug* als ein mit heiligem Ernst schaffender Meister entgegen. Vortrefflich ist seine Behandlung der Singstimmen, der harmonische Satz ist klar und verständlich und dabei nichts weniger als monoton und frei von Gemeinplätzen. Dabei weiß sich *Krug* auf das engste dem Inhalte der von ihm vertonten Gedichte anzuschmiegen und die von ihm gewählten Stoffe aufs glücklichste musikalisch zu illustrieren, wozu eine geschickte Instrumentation nicht unwesentlich beiträgt. Von seinen größeren Chorwerken sei zunächst noch des »Sigurd« gedacht, Text von *Theodor Souchay* nach Geibels »König Sigurds Brautfahrt«,

für Soli, Chor und Orchester, als Opus 25 bei Fr. Kistner in Leipzig erschienen. Schon gleich der von einer Altstimme zu singende Prolog in G moll versetzt uns mit seinem Paukenwirbel und seinen charakteristischen Harmoniefolgen in die der nordischen Volkssage entsprechende Stimmung. Wundervoll ist das Andante con moto des Sigurd, No. 11 der Partitur, von vieler Frische und Kraft der Chor: »Schäumende, brausende, Klippen umsausende, Helden entzückende, herrliche See«. Unsere gemischten Gesangvereine sollten sich den »Sigurd« ebenso wenig entgehen lassen, wie unsere Männergesangvereine den in demselben Verlage wie der »Sigurd« erschienene »Fingal«, zu welchem ebenfalls *Theodor Souchay* die textliche Unterlage, und zwar nach dem dritten Gesange von Ossians »Fingal« geschaffen hat. Hier wie dort ist in Harmonie und Melodie der Charakter der nordischen Sagen ausgezeichnet getroffen, und bietet das letztgenannte Werk neben dem Chor auch einem musikalisch gebildeten Baritonisten eine äußerst dankbare Aufgabe. Etwas geringere Anforderungen als die ebengenannten Werke stellt die Ballade: »Herr Olaf« für Männerchor und Orchester (Opus 57, Leipzig, Fr. Kistner) an die Ausführenden, ohne aber dabei von geringerer Wirkung als jene zu sein. Das Schaukeln des Kahnes ist hier gut illustriert, charakteristisch ist das pochende cis bei »Ihr eilet in euer Verderben«, ein Hauch echter Romantik weht durch das ganze Opus. Ein grandioses Werk ist »Der Künste Lobgesang«, Opus 86, erschienen in Leipzig, G. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). Diese, dem Textdichter *Theodor Souchay* gewidmete Kantate, ist für Männerchor, Mezzosopransolo und Orchester geschrieben und ehrt den Dichter wie den Komponisten in gleicher Weise. Mögen diese Zeilen dazu beitragen, das Werk in unseren Vereinen heimisch zu machen, und dies um so mehr, als sich bei festlichen Gelegenheiten sehr wohl auch einige Teile desselben zur Aufführung eignen. Das echt kirchliche Werk: »Jesus Christus«, Hymne für gemischten Chor und Orchester, erschienen bei Chr. Fr. Vieweg, Quedlinburg, sei besonders seines schönen Poco piu mosso und der wirkungsvollen Steigerung wegen erwähnt. Der in demselben Verlage erschienene Weihgesang, Opus 124, sei für kirchliche und weltliche Feste um so mehr empfohlen, als er keine besonderen Schwierigkeiten bietet und das Orchester (Orgel oder Klavier) den Gesang auf das Wirkungsvollste unterstützt. Zwei Perlen für Männerchor hat *Krug* auch mit seinem Opus 106: »Herr Adelhart« und seinem Opus 100: »Der Zug des Todes«, beide bei Louis Oertel in Hannover erschienen, geschaffen. Leicht und gefällig ist jenes, ernst und nicht frei von einer gewissen Härte, von ergreifender Wirkung dieses. Daß ein Meister, der die Singstimme so vortrefflich zu behandeln weiß, auch auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes mit Klavierbegleitung Hervorragendes leistet, ist selbstverständlich; weniger erklärlich, daß man Werken, wie *Krugs* Fünf Lieder Opus 8, die Ballade und Romanze Opus 36 und die Vier Lieder Opus 127 so selten im Konzertsaal begegnet, wobei bezüglich des letzten Werkes allerdings bemerkt werden muß, daß dasselbe erst vor nicht langer Zeit bei Chr. Fr. Vieweg in Berlin-Großlichterfelde im Druck erschienen ist.

Es kam uns hier besonders darauf an, *Krugs* Bedeutung als Gesangskomponist zu würdigen; nichtsdestoweniger hat der Meister auch manches Wertvolle an Instrumentalkompositionen geschaffen. Das bedeutendste seiner Orchesterwerke dürfte der symphonische Prolog »Othello« sein, der den ganzen Inhalt des gleichnamigen Dramas in ergreifender Weise charakterisiert. Einen echt südländischen Charakter tragen die Romanischen Tänze und die reizende Liebesnovelle. Die Kammermusik ist u. a. vertreten durch ein Klavierquartett in C moll und durch ein bei Fr. Kistner in Leipzig erschienenes, dem König Albert von Sachsen gewidmetes Sextett für zwei Violinen, Viola, Violotta, Violoncello und Cellone, ein Werk, das sowohl seines allgemeinen Inhaltes, als auch der vortrefflichen Verwertung der von Stelzner konstruierten Instrumente Violotta und Cellone[1]) die Beachtung der weitesten Kreise verdient. Werke für Klavier zwei- und vierhändig vervollständigen die Reihe der *Krug*schen Schöpfungen.

Arnold Krug, der, um dies noch nachträglich zu erwähnen, in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Tonkunst den Titel Königlich preußischer Professor erhalten hat, steht heute im fünfundfünfzigsten Lebensjahre, so daß wir wohl hoffen dürfen, daß er die musikalische Welt noch mit manchem schönen Kinde seiner Muse beschenken wird; möge diese unsere Hoffnung in Erfüllung gehen! —

Die vorstehende biographische Skizze war bereits für die vorliegende Nummer der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« gesetzt, als von Hamburg aus die Nachricht kam, daß *Arnold Krug* am 4. August eingegangen sei in das Reich der ewigen Harmonien; unsere oben ausgesprochene Hoffnung sollte also nicht in Erfüllung gehen. Mit *Arnold Krug* ist ein hochverdienter Komponist und Lehrer seiner Kunst und zugleich auch einer der besten Menschen heimgegangen, dessen Andenken stets in Ehren gehalten werden wird.

[1]) Die Violotta ist eine Armgeige mit vier Saiten, in Quinten gestimmt, eine Oktave tiefer stehend als die Violine. Sie ist berufen, als Repräsentant der Tenorstimme, die Lücke zwischen Viola und Violoncello auszufüllen. Das Cellone soll in der Kammermusik gewissermaßen den Kontrabaß ersetzen. Das Instrument ist etwas größer als das Violoncello und steht eine Quarte tiefer als dieses, die Saiten sind also wie bei der Violine, aber zwei Oktaven tiefer gestimmt. Von beiden Instrumenten verdient wohl die Violotta in erster Linie Beachtung der Komponisten und ausübenden Musiker. Plump und unhandlich ist sie zwar nicht minder als das Cellone.

Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen.

Musikgeschichtliche Studie von **August Wellmer** (Berlin).

I.

Daß die Tonkunst mit dem Beginn des Christentums ihre Stelle im Kultus und zwar zunächst als gottesdienstlicher Gesang erhielt, geht nicht nur aus dem neuen Testament hervor, sondern ist auch sonst vielfach historisch bezeugt. Ob indes die

christliche Kirche von Anfang an eine ihr eigentümliche Musik gehabt habe, oder ob letztere auf den jüdischen Kultusgesang zurückzuführen sei, oder aber ob man die christliche Musik infolge des Einflusses der griechischen Kultur als aus der antiken Musik hervorgegangen anzusehen habe, ist eine Frage, über welche bis heute eine Einigung nicht erzielt ist, und auf welche einmal näher einzugehen nicht ohne Interesse sein dürfte.

Es galt lange Zeit als ausgemacht, daß der frühchristliche gottesdienstliche Gesang aus der Musik der alten Griechen ausgebildet sei, durch deren überwiegenden Einfluß selbst der jüdische Kultusgesang während der letzten vorchristlichen Jahrhunderte, in denen die ganze gebildete Welt des Altertums sozusagen nur noch im griechischen Sinne musiziert habe, seine Eigenart verloren haben müsse. Es hängt diese Auffassung mit der Überschätzung der griechischen Musik als Kunst zusammen. Letzterer trat schon *Friedrich Wilh. Marpurg* in seiner »Kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik« (Berlin 1759) entgegen und ihm folgte mit noch größerer Entschiedenheit *Kiesewetter* in der Einleitung zu seiner »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik« (Leipzig 1834).

Daß der Gesang bei dem für alles Schöne empfänglichen griechischen Volke eine eifrige Pflege und eine verhältnismäßig hohe Ausbildung erfahren habe, ist ja ohne allen Zweifel. Musikalische Rezitation erscheint schon beim Epos der Griechen als wesentlich und ihre Lyrik dürfen wir uns überhaupt nur als eine gesungene, als einen mit der Lyra begleiteten Gesang vorstellen, indem so erst die lyrischen Rhythmen ihre rechte Bedeutung erhalten und wir uns erst unter der Vorstellung des Gesanges von der Kraft und Anmut der lyrischen Maße der Alten einen Begriff machen können. Daß die griechische Lyrik in den Gesängen des um 520 v. Chr. geborenen *Pindar* (von *Quintilian* »princeps lyricorum« genannt), dessen »Siegesgesänge« zum Preise der Sieger in den griechischen Wettkämpfen zu den schönsten Reliquien des klassischen Altertums gehören, ihren Höhepunkt erreichte, sei beiläufig erwähnt. Auch der Hymnengesang zum Preise der Götter, zuerst fast ganz episch, bildete sich später immer mehr zur lyrischen Weise heraus.

Aber bei aller Hervorhebung der natürlichen Begabung und des nicht allein bei einzelnen Bevorzugten, sondern bei der Gesamtheit des griechischen Volkes vorherrschenden Gefühls für alles Schöne unterliegt es heute doch keinem Zweifel mehr, daß die Griechen eine wahrhaft musikalische Kunst auszugestalten nicht vermochten, geschweige denn im stande waren, die Musik zu einer Kulturmacht von universellem Einfluß zu erheben, und jene Anschauung, daß selbst der jüdische Kultusgesang durch den Einfluß der griechischen Kunst seine Eigenart im Laufe der Zeit eingebüßt habe und der frühchristliche gottesdienstliche Gesang daher nur aus der griechischen Musik ausgebildet sein könne, erscheint uns als eine Hypothese, welche man um so mehr aufzustellen sich berechtigt fühlte, als man überhaupt der griechischen Kultur und Musik einen entscheidenden Einfluß auf die nachchristliche Kulturentwicklung bewahren zu müssen glaubte.

Schon rein musikalisch betrachtet, litt die Tonkunst der alten Griechen, so scharfsinnig und kunstvoll ausgebildet ihre Musiktheorie auch war, an einem wesentlichen Mangel, nämlich an dem der Harmonie, d. h. der Verbindung mehrerer gleichzeitig auf verschiedenen Tonstufen erklingender Stimmen, denn was die Griechen Harmonie nannten, ist nicht mehr als eine geordnete Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter, eine geordnete Tonfolge, d. i. Melodie. Sie kannten daher im wesentlichen auch nur den einstimmigen Gesang und dessen Begleitung durch die Oktave, und auch der Chor im griechischen Drama, der idealische Stellvertreter der Zuschauer, so bedeutsam sein Auftreten auch war (Strophe, Antistrophe, Epodos), ist darüber nicht hinausgekommen. Es fehlte mit der Harmonie den Griechen die Fähigkeit, die Tonkunst in ihrem innersten Wesen zu erfassen und weiterzuführen. »Die altgriechische Musik«, sagt daher *Kiesewetter* a. a. O. S. 1 nicht unrichtig, »starb in ihrer Kindheit, ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig zur Reife zu gelangen.« Dazu zu gelangen, wurde ihr indes noch durch einen anderen Umstand unmöglich, den *Brendel* in seiner »Geschichte der Musik« S. 8 besonders hervorhebt, indem er bei aller Anerkennung der glücklichen Begabung der Griechen zugleich betont, daß die Musik bei ihnen, deren Sinn mehr nach außen gewendet, bei denen das Plastische vorherrschend war, sich in einem Boden befand, der überhaupt nicht für sie der geeignete war. »Die Tonkunst«, sagt *Brendel*, »ist die Kunst des Gemüts, sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus, die innere Welt ist aber erst durch das Christentum erschlossen worden.« Und so mußte denn auch bei den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen, bei den ersten Äußerungen einer veränderten Gemüts- und Geistesrichtung, welche die neue Weltanschauung mit sich brachte, eine ihrem Wesen nach andere Musik als die altgriechische sich Bahn brechen und der Geist altgriechischer oder griechisch-römischer Musik konnte in die Gesänge der Christen nicht übergehen.

Daß trotzdem bei den heidenchristlichen Gemeinden in Kleinasien und Griechenland, ehe eine eigentliche christliche Musik ausgebildet war, griechische Tonweisen zu christlichen Gesängen benutzt sein mögen, soll von uns um so weniger

bestritten werden, als wir uns die klassische, d. h. griechisch-römische Kultur des Heidentums nicht allein im Gegensatz zu der neuen christlichen Weltanschauung, sondern unter gewissen Verhältnissen und Bedingungen mit ihren Bildungsmitteln auch als fördernd für die christliche Kirche denken, wenn wir auch weit davon entfernt sind, der altklassischen Kultur einen direkten und tieferen Einfluß auf die durch die völlig veränderte Weltanschauung des Christentums hervorgerufene Kulturentwicklung zuzugestehen, und daher auch die bloße und prinzipielle Zurückführung der frühchristlichen Musik auf die antike zurückweisen. Aus jener Benutzung griechischer Tonweisen zu christlichen Gesängen würde jedenfalls noch nicht folgen, daß der Geist der antiken Musik in die christlichen Gesänge übergegangen sei, vielmehr könnte man meinen, daß die von den heidenchristlichen Gemeinden beibehaltenen resp. verwerteten Melodien durch den Geist des Christentums verklärt wurden und sehr bald einen spezifisch christlichen Charakter annahmen. Als Parallele hierzu möchten wir anführen, daß die von *Luther* zum großen Teil aus dem weltlichen deutschen Volksgesange geschöpften Singweisen der evangelischen Kirche, nachdem sie ihres ursprünglichen Textes entkleidet, mit geistlichen Texten in die Kirche eingeführt waren, sehr schnell allen weltlichen Charakter verloren und zu trefflichen, noch heute gesungenen Kirchenmelodien wurden.

Im allgemeinen möchten wir daher mit *Joh. E. Häuser* (»Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik« 1834) annehmen, daß sich »bei dem Untergange des griechischen und römischen Heidentums auch Überbleibsel der alten Musik in die religiösen Versammlungen der Christen flüchteten und so durch dieselben in ihren gottesdienstlichen Gesängen erhalten wurden«. Besonders aber dürfte die Art der Gemeindebildung, wie sie sich in den ersten Zeiten des Christentums vollzog, in dieser ganzen Frage nicht zu übersehen sein. So wissen wir, daß die erste heidenchristliche Gemeinde zu Antiochia, der durch Künste und Wissenschaften ausgezeichneten Hauptstadt des östlichen römischen Asiens, entstand, in der nach Apostelgeschichte 11, 20 den Griechen zuerst das Evangelium gepredigt wurde und in der dann als der Mutterkirche unter den Heiden das Christentum einen höchst wichtigen Platz für seine weitere Entwicklung erhielt. Wir wissen aber auch, daß in Antiochia der gottesdienstliche Gesang schon sehr früh gepflegt wurde und daß hier in der Folge *Ignatius* († 115 n. Chr.) den Kirchengesang besonders als Wechselgesang ausbildete. Wer möchte nun die Möglichkeit bestreiten, daß die ersten Heidenchristen von vornherein die ihnen von Jugend auf vertrauten Melodien zu christlichen Gesängen benutzt resp. umgestaltet haben können? Denn die oft ausgesprochenen und auch von *F. A. T. Klinkhardt* in seinem übrigens sehr beherzigenswerten und auch nach der praktischen Seite hin verdienstlichen Buch »Die Kunst, insonderheit die Tonkunst als Dienerin im Heiligtum« (Leipzig 1883) S. 35 reproduzierte Ansicht, daß die Musik bei den Griechen ausschließlich »Sache der Gelehrten« gewesen sei und daß sich dieselbe »auf der Basis des griechischen Tonsystems und dessen trockenen, mathematischen Gesetzen und Formeln« überhaupt »nicht zu einer lebensfähigen Kunst« habe entwickeln können, halten wir nicht für richtig. Wir haben oben eingeräumt, daß die Griechen die Musik nicht zur Reife zu bringen vermochten, sind im übrigen aber der Überzeugung, daß die Musik bei ihnen nicht etwa nur den Gelehrten oder sozusagen den berufsmäßigen Sängern, sondern auch dem Volke eigen war. Wenn übrigens *Klinkhardt* gleich nachher die Aufnahme griechischer Tonweisen in die Gesänge der ersten aus den Griechen bekehrten Christen zugibt, so war eine solche Aufnahme doch nur möglich, indem die griechischen Tonweisen im Munde jener Leute lebten.

Nimmt man zu unserer obigen Darlegung noch hinzu, daß selbst später noch, nachdem der morgenländische Gesang schon ins Abendland übergegangen war, *Ambrosius von Mailand* († 397 n. Chr.) bei seiner musikalischen Reform nicht nur auf die griechische Tonleiter zurückging, indem er vier Tonreihen (die sogenannten vier authentischen Kirchentöne) zum kirchlichen Gebrauch auswählte, sondern daß auch der Ambrosianische Gesang durch seine metrische Beschaffenheit auf den vorchristlichen Gesang zurückweist, indem die Dauer seiner Töne durch die metrischen Gesetze der antiken Dichtkunst bestimmt wurde, so wird man nicht umhin können, unserer Auffassung, daß von Anfang an Elemente der antiken Musik in den frühchristlichen gottesdienstlichen Gesang der heidenchristlichen Gemeinden aufgenommen wurden, beizutreten, womit unsere obige Behauptung, daß dieser Gesang dennoch von einem andern als dem antiken Geist erfüllt gewesen sei, keineswegs im Widerspruch steht. Man vergleiche in Betreff des Ambrosianischen Gesanges auch insonderheit die Einleitung der »Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts« von *Wilh. Langhans*, in der es (1. Bd. S. 9) heißt: »Diesem Gesetze — nach welchem nämlich der Gesang der Dichtkunst völlig untergeordnet war und keine andere Rhythmik kannte, als die durch den Wechsel der langen und kurzen Silben bedingte — folgte auch die unter dem Namen des Ambrosius uns von der römischen Kirche überlieferten Hymnen, welche noch überdies, dem frühchristlichen Entsagungs- und Vereinfachungsprinzip entsprechend und die Mannigfaltigkeit der altgriechischen Metrik verschmähend,

fast durchgängig auf das jambische Metrum beschränkt sind, wie z. B. die in *Luthers* Bearbeitung mit dem Text »Nun komm der Heiden Heiland« auch in den protestantischen Kirchengesang aufgenommenen Hymne:

»Vēnī rēdēmptōr gēntīūm.«



Ein anderes, nach unserer Meinung viel direkteres, einflußreicheres Element erhielt der frühchristliche Gesang indes durch den jüdischen Kultusgesang. Daß derselbe in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten seine Eigenart verloren habe, bezeichneten wir oben bereits als eine Annahme, die zu beweisen schwerlich gelingen dürfte. Denn obwohl die Welteroberung *Alexanders des Großen* die verschiedensten Bildungselemente der alten Welt miteinander in Berührung setzte und griechische Kultur über die morgenländischen Küstenländer des Mittelmeeres verbreitete, obwohl auch das Judentum, insonderheit das außerpalästinensische, dieser Entwicklung sich nicht entziehen konnte, so bewahrten die Juden in religiöser Beziehung dennoch die von den Vätern ererbte Exklusivität, und auch die Juden in der Diaspora, wenngleich berührt von griechischer Gesittung, hielten an den väterlichen Satzungen fest und ehrten in der Hierarchie zu Jerusalem ihre oberste Behörde. Selbst der alexandrinische Jude *Philo* († 39 n. Chr.), der Hauptrepräsentant des jüdischen Hellenismus, wie er in Alexandria aufkam, bekämpfte, obwohl er das Geschichtliche im Judentum nur als symbolische Hülle allgemeiner Ideen betrachtete, dennoch in seinem Buche »de migratione Abrahami« jenen religionsphilosophischen Idealismus, der das Äußerliche in der Religion, den herrschenden Kultus, für überflüssig erklärte. Trotz aller sonstigen Einwirkung von außen hielt das Judentum von jeher an der Tradition fest, und wie der Tempelkultus, so blieb auch sicherlich der Kultusgesang bis zu den letzten Zeiten des palästinensischen Judentums von fremden Einflüssen unberührt.

(Schluß folgt.)

Der Querstand, das mi contra fa.

Von **B. Widmann.**

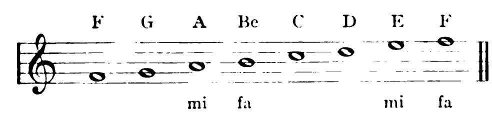
Die Berichterstatter der Konzerte neuerer Tonschöpfungen klagen allgemein über den großen Mangel an Wohlklang. Bei näherer Prüfung derselben mag sich zeigen, daß der betreffende Komponist Umgang von obigem Gegenstand der Tonsetzekunst genommen hat. Bei den alten Theoretikern finden sich oft ausführliche Artikel über dieses Problem, so auch in nachstehendem Werk: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefaßt. Erstes Kapitel De Rhythmopoeïa, oder den der Tactordnung. Zu etwa beliebigem Nutzen herausgegeben von Joseph Riepel. Regensburg und Wien, im Emerich Felix Baders Buchladen, 1752. Groß Folio 79 Seiten.

Die Abhandlung des obigen Gegenstandes bildet den Schluß des Bandes. Die katechetische Darstellung von Lehrer und Schüler interessiert vielleicht den Leser mehr als ihr Inhalt.

Seite 69 wendet der »Discantista« ein:

»Haben die Alten von dem ♯ und ♭ nichts gewußt, so sind sie mit ihren albernen Gesängen heute zu bedauern. Übrigens gestehe ich, daß mir mein Herr schon längst das mi contra fa erkläret hat, allein ich weiß kein Wort mehr davon.«

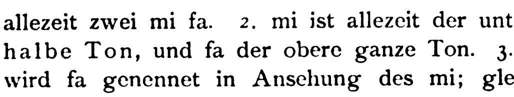
Praeceptor: So merke. 1. Innerhalb einer Oktav, will sagen: von einem F zum andern F, oder von einem C bis zum andern C u. s. f. sind NB. insgemein allezeit zwei mi fa. 2. mi ist allezeit der untere halbe Ton, und fa der obere ganze Ton. 3. fa wird fa genennet in Ansehung des mi; gleich wie das mi seinen Namen hat in Ansehung des fa. Ich will zu größerer Erläuterung dessen eine Musikleiter zum Ex. in F aufsetzen:



Nun, von dem ersten F bis ins G ist ein (ganzer) Ton, vom G bis A abermal ein Ton, von A bis Bmoll nur ein halber Ton, von diesem Bmoll bis ins C wieder ein Ton, vom C bis D ein Ton, D bis E ein Ton, von E bis F abermal nur ein halber Ton.
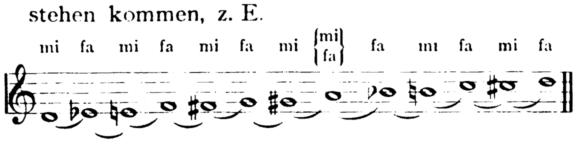
Disc. Auf solche Art wären nicht mehr als 6 ganze Töne?

Praec. Freilich nicht mehr. Ungeachtet man zugleich 8 verschiedene Klänge höret. Ich will die Leiter im Tone C herschreiben, sich an:



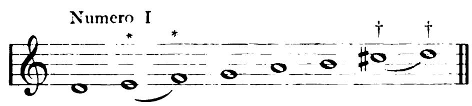
Welche fünf ganze und die zwei halben just 6 ganze Töne ausmachen. Ich habe zuvor gesagt: NB. insgemein, denn es könnten auch mehr,

ja gar 12 halbe Töne innerhalb der Oktav zu stehen kommen, z. E.

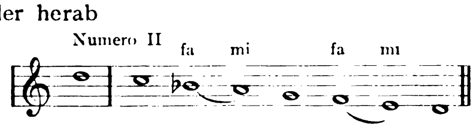


Disc. Es ist nicht wahr; sie machen doch nicht mehr denn 6 ganze Töne aus. Allein dieses Exempel hätte ich meinem Herrn ganz anders solmisiren müssen.
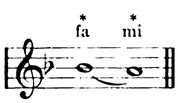
Praec. Ich will aber auch NB. insgemein eine Leiter hersetzen mit der Terz minor, und das erste mi fa mit **, das andre mi fa aber mit †† anmerken:
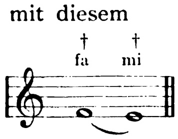


oder herab



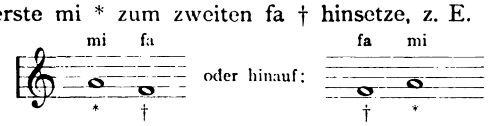
woraus du schließen und dir für je und allezeit merken mußt, daß ein mi fa mit dem andern mi fa nicht gern einen Umgang zu machen pflege, sondern sie halten, ein jedes insbesondere, zusammen als wie die Hechelmacher. Zum Exempel fa mi hier bei Numero II.



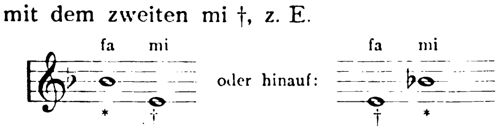
will mit dem zweiten fa mi nichts zu schaffen haben, nämlich mit diesem



Disc. Warum soll es nicht angehen, wenn ich das erste mi * zum zweiten fa † hinsetze, z. E.
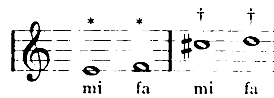


Praec. Du hast Recht; ich bin wirklich falsch berichtet worden (a). Jedoch streitet das erste fa * mit dem zweiten mi †, z. E.



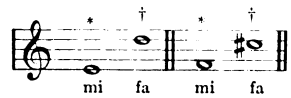
welches die falsche Quint genennet, und im Grund-Contrapunkt (b) zu setzen verboten wird.

Disc. Ich glaube es gern, denn ich kann diesen betrüglichen Sprung, wenn ich singe, selten auf einmal recht treffen.
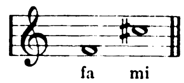
Praec. Bei No. 1 kommen die zweierlei mi fa so zu stehen:



Wenn diese nun so



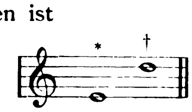
verwechselt werden, so ist dieses
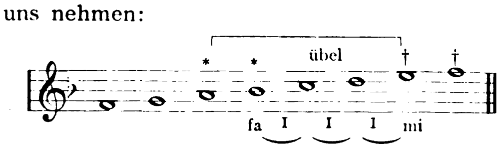


nämlich die übermäßige Quint schwerlich oder gar nicht zu singen.

Disc. Sie mag auch wohl recht barbarisch klingen.
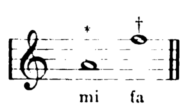
Praec. Hingegen ist



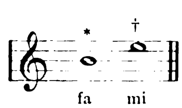
nämlich die gemeine Sept in Arien u. s. fort gar wohl zu hören. Im Grundkontrapunkt aber, wird eher ein Octav- als dieser Sept-Sprung zugelassen. Ich will doch bei einer anderen Gelegenheit mich bemühen darzuthun, daß dem guten Sept-Sprung Unrecht geschehe. Daß bei Numero I aber noch ein übler Sprung (tritonus) verborgen stecke, wird in folgenden erhellen. Wir wollen zu dem Ende die Leiter in F vor uns nehmen:



Nun dieses



ist, als die Sextminor, leicht zu singen, folglich im Grund-Contrapunkt allezeit erlaubt. Hingegen ist das



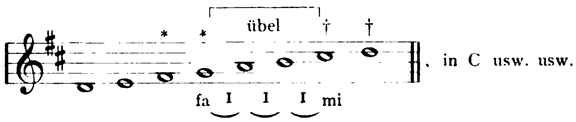
als eine in drei ganzen Tönen (d) bestehende, und sogenannte Große Quart schwer zu singen und folglich im Contrapunkt verboten. Welches

(a) Mithin ist das Sprüchwort: mi contra fa est diabolus in musica nicht allgemein, sondern es trifft nur mehrenteils zufälliger Weise ein.

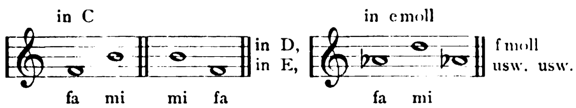
(b) Grund-Contrapunkt heißt hier erstlich eine Unterweisung, vermöge der man lernet zwei- drei- vier- und mehrstimmige Sachen rein zu setzen. Zweitens eine Composition, die in Kirchen füglich ohne Orgel abgesungen werden kann.

(d) Deswegen tri-tonus genannt. Ich sorge, diese Materie, so zwar nicht in dieses Capitel gehöret, wird dem Discantisten gar dunkel oder zu künstlich vorkommen; allein in dem zweiten Capitel auf eine deutlichere und angenehmere Art beigebracht werden.

sammentliche von allen übrigen Tonleitern zu verstehen ist, z. Ex. in D mit d. Terzmajor.

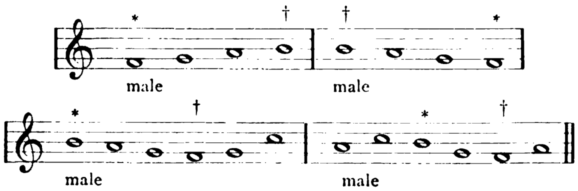


Diese große Quart nun ist sowohl herab als hinauf verboten (e), z. Ex.:



Disc. Jetzt erinnere ich mich; mein Herr heißt diesen Tritonus einen musikalischen Fizlipuzli.

Praec. Er ist auch nichts nütze, wenn schon der Mittelraum ausgefüllet wird, z. E.



Disc. Du hättest mir ja das Ding auf einmal sagen können; jetzt verstehe ich erst, warum das obige Exempel mit Choralnoten nicht gut lauten kann, absonderlich wenn es zu geschwind gesungen wird: »weil nämlich ėin mi contra fa drin stecket.«

Nun folgen viele Beispiele aus Choral- und Figuralmusik, um dem Schüler die gute oder schlechte Wirkung des mi contra fa zu veranschaulichen, deren Wiedergabe diesen Artikel zu sehr ausdehnen würde. Dem Sachverständigen kann es wohl nicht entgehen, zu erkennen, daß durch genaue Beobachtung der Gesetze des Querstandes der Wohlklang wesentlich gefördert werden könne.

(e) Daher wäre für Anfänger das Sprichwort so viel deutlicher: fa contra mi, feu mi contra fa, est diabolus in musica.

Methodischer Gesangsunterricht in Mittel- und Volksschulen.

Von Dr. **Edgar Istel** (München).

In einer Zeit wie der unseren, da der Gegensatz zwischen Kunst- und Volksmusik fast unüberbrückbar zu werden droht, da einerseits die Kunstmusik und ihre berufsmäßige Ausübung eine Neigung zur Monopolisierung des öffentlichen Musikbetriebs, dann die kompositorische Technik einen immer größeren Hang zur komplizierten, selbst den einfachsten Gedanken gewissermaßen raffiniert bekleidenden Ausdrucksweise zeigt, andrerseits aber die letzten spärlichen Reste der Volksmusik auszusterben oder durch die schlechtesten Surrogate »allerneuester« Schlager großstädtischer Abkunft verdrängt zu werden in Gefahr sind, — in einer solchen Zeit, meine ich, sind alle Bestrebungen, die auf eine Sanierung unseres Musikbetriebs hinzielen, mit Freuden zu begrüßen. Daß aber als gesunde Grundlage der Musik nicht die Beherrschung eines Instruments, die erst in zweiter Linie bei vorgerückterem Verständnis einzutreten hat, sondern einzig der Gesang als unmittelbarer Gefühlsausdruck des naiven Menschen in Betracht kommen kann, darüber dürfte unter Einsichtsvollen kein Zweifel herrschen. Während nun der einzelne beim Singen mehr oder minder der Begleitung durch ein Instrument nicht gut auf die Dauer entraten wird können, dadurch jedoch wieder natürlich in eine gewisse Abhängigkeit von der Kunstmusik gerät, ist eine gesellige Vereinigung stimmbegabter Menschen in der glücklichen Lage — ohne Zuhilfenahme von Instrumenten und damit auch ohne räumliche Beschränkung — ein wohlabgerundetes, in sich selbst seine harmonische Grundlage findendes volksmäßiges Tonstück zu befriedigendem und erfreuendem Vortrag zu bringen.

Die sogenannten höheren (richtiger ausgedrückt:) bemittelteren Stände vermögen allerdings durch privaten Unterricht auf einem Instrument die Möglichkeit der späteren gesanglichen Mitwirkung in irgend einem Chorvereine ihren Kindern erheblich zu erleichtern, die Nachkommenschaft minderbemittelter Eltern sieht sich hingegen auf jenen dazu noch kärglichen Teil musikalischer Ausbildung, den der Staat stets etwas stiefmütterlich in seinen Instituten behandelt hat, angewiesen. Wie dürftig dieser Unterricht nun nach Umfang und Methode meist — selbst auf wohldotierten Gymnasien — auszufallen pflegt, weiß jeder wohl aus seiner eigenen Schulzeit aus Erfahrung; glücklich, wenn überhaupt eine geeignete pädagogische Kraft vorhanden war, die die öden, Lehrern und Schülern oft zur Qual werdenden Stunden ein wenig zu beleben wußte. Denn meist wird der Gesangsunterricht an irgend einen nicht gerade gänzlich unmusikalischen Lehrer als höchst unwillkommene Dreingabe sozusagen im Nebenamt vergeben. Dann pflegt der Studiengang in der Weise zu verlaufen, daß der betreffende Lehrer seinen Schülern eine Melodie solange auf dem Instrument (meist der noch dazu mit zweifelhafter Reinheit intonierenden und leicht verstimmbaren Geige) vorspielt, bis sie selbst von den unmusikalischsten Zöglingen einigermaßen nachgeplärrt werden kann, so daß man sich wohl bei eventuellen Prüfungen und Schlußfeierlichkeiten mit einigem Anstand hören lassen mag. Hat dann das betreffende Lied seine Schuldigkeit getan, so beginnt die gleiche Quälerei mit einer neuen Melodie, und so geht diese Papageimethode ins Unendliche fort, ohne daß der Schüler irgend einen bleibenden Nutzen davonträgt. Denn die paar eingedrillten Melodien schwinden rasch aus dem Gedächtnis, und jeder fernere Versuch, sie sich wieder zu eigen zu machen oder gar neue Lieder selbsttätig zu erlernen, muß mangels der elementarsten Kenntnisse sofort kläglich scheitern.

Die einzige Möglichkeit, diesen Übelständen zu steuern, und eine gesunde, das ganze Leben bereichernde und verschönernde Musikübung zu sichern, bietet ein methodischer, nicht allein auf das Gehör, sondern auch auf die elementare musikalische Theorie, d. h. vor allem auf Notenlesen und Intervalllehre begründeter Unterricht. Daß

dieser, schon im zartesten Alter begonnen, sich von allem Abstrakten, Doktrinären fernhalten und die unmittelbare Anschauung zum einzigen Ausgangspunkt nehmen muß, ist eine unbestreitbare Forderung pädagogischer Erfahrung, die aber nichtsdestoweniger in den allerseltensten Fällen erfüllt zu werden pflegt. Eine ausgezeichnete Richtschnur für eine solche durchaus anschauliche, stets nur Schritt für Schritt gemäß der Fassungskraft des Kindes fortschreitende und doch überraschend weitführende und zu einem schönen Ziele gelangende Methode bietet ein treffliches Büchlein, das soeben ein alterfahrener Praktiker auf Grund seiner jahrzehntelangen Tätigkeit auf diesem Gebiete erscheinen ließ.[1]

Leber teilt den Unterrichtsstoff — das Minimum von nur einer Singstunde wöchentlich vorausgesetzt — in 8 Schuljahre oder Stufen der Ausbildung ein. Im ersten Jahre wird mit sachgemäßer Einwirkung auf Haltung des Körpers und Stellung des Mundes begonnen. Singversuche zur Weckung des musikalischen Gehörs und des rhythmischen Gefühls werden angeschlossen, schließlich die ersten fünf Tonstufen der C-dur-Leiter aus einem geeigneten Volksliede abgeleitet und durch Bezifferung auch außer der Reihe sie zu treffen gelehrt. Das zweite Schuljahr setzt dies bis zur Gewinnung der Oktave fort unter Einführung des Fünfliniensystems und der elementarsten rhythmischen Begriffe. Erst im dritten Jahre werden dann statt der Ziffern die Namen der Töne (Buchstaben und Solmisationssilben) eingeführt, der Tonanfang nach oben und unten erweitert, Atmungsübungen angefügt, in der elementaren Rhythmik weitergeschritten, ja sogar schon zwei- und dreistimmige Zusammenklänge mit Terz und Quinte bezw. Quarte und Sexte zu üben begonnen. Von größter Wichtigkeit ist sodann der vierte Jahrgang, der den früheren Stoff energisch zusammenfaßt, die Tonart Cdur zu sicherem Bewußtsein bringt und sodann zu G dur übergeht. Nebenbei läuft stets ein zielbewußtes allmähliches Weiterschreiten in elementaren theoretischen Kenntnissen. All dies wird im fünften und sechsten Jahrgang entsprechend mit F dur, D dur und B dur, im siebenten mit A dur und Es dur fortgesetzt, wobei schon leichte Volksweisen zuerst (fünftes Schuljahr) zweistimmig und vom 6. Jahre ab dreistimmig gesungen werden unter Hinweis auf die möglichen Dreiklänge; dies alles noch in Dur. Erst im letzten (achten) Jahre wird sehr vorsichtig — dem Lehrer werden zwei Möglichkeiten geboten, deren zweite (Ableitung von dem Choral »Jesu meine Freude«) mir als die anschaulichere erscheint — die Molltonart eingeführt, in C, G, D, A, E und H geübt und zum Schluß gar 4stimmiger Gesang versucht.

Aus diesem kurzen Überblick schon wird man entnehmen können, wie streng methodisch und schrittweise *Leber* vorgeht, und daß hierbei alles auf Anschauung und dem lebendigen Volkslied, nicht auf Abstraktion basiert, ist ein nicht hoch genug einzuschätzender Vorzug seines Systems. In dem Streben nach einem Lehrmittel, das möglichst alles vereint zur Anschauung bringt, hat nun *Leber* ein Instrument konstruiert, das er »Wand- und Tischharmonium« nennt.[2] Besser als durch alle Beschreibungen orientiert man sich wohl über die treffliche Wirksamkeit dieses Instruments durch die beigefügten Abbildungen. Die Schüler hören und sehen zugleich jeden Ton, dessen Notenbild und (sehr wichtig

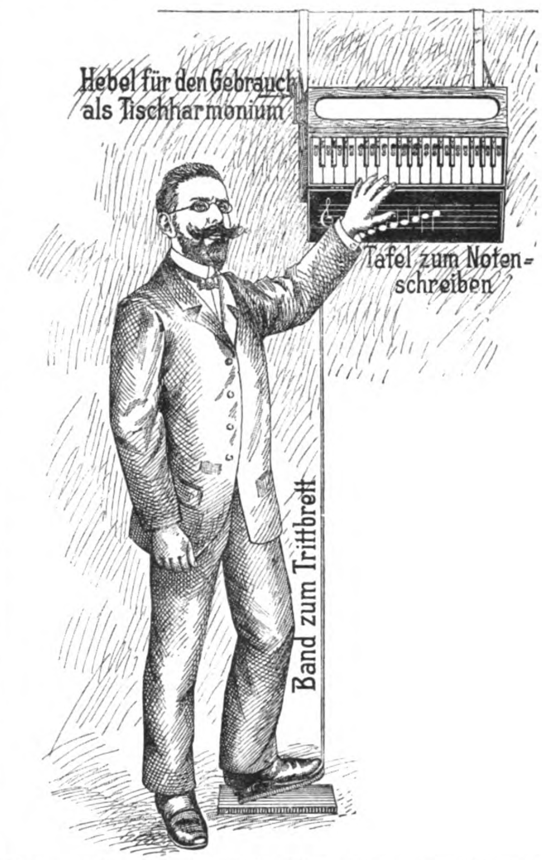


Fig. 1. Lebers Wand- und Tischharmonium. Im Schulgebrauch an der Wand.

zum späteren Selbststudium und als Vorbereitung zum Klavierunterricht) Klaviaturlage unmittelbar anschaulich gemacht und dessen Abstand in Ganz- und Halbtönen von seinen Nachbarn stets klar ersichtlich ist. (Fig. 1.)

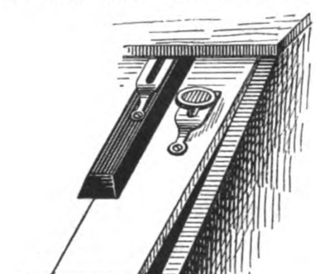


Fig. 2. Tasten mit Knopfgabel und aufgesetztem Knopf.

Aufsetzbare Ziffern bezw. Buchstaben sowie — zur Veranschaulichung der Oktaven — farbige Knöpfe erleichtern das Einprägen außerordentlich. (Fig. 2 u. 3.) Schließlich — und dies ist in kleinen Ortschaften zum Gebrauch

[1] *Franz Leber*, Lehrgang im Notensingen für Volksschulen und höhere Lehranstalten sowie zum Selbstunterricht. A. Ausgabe für Lehrer und Eltern, enthaltend methodische Anleitung und zahlreiche Notenbeispiele. B. Vier Schülerhefte. Leipzig, R. Voigtländers Verlag. (Dem Leipziger Thomaskantor Prof. G. Schreck gewidmet.) Der Lehrgang trägt in seinem Choralmaterial sowohl den protestantischen wie den katholischen Bedürfnissen Rechnung.

[2] Ebenfalls durch Voigtländer zu beziehen.

bei Festlichkeiten eine angenehme Beigabe — läßt sich das Instrument auch auf dem Tische leicht aufstellen und so als Begleitinstrument verwenden. (Fig. 4.) Ich habe selbst in München ein Instrument eingehend geprüft und in jeder Beziehung praktisch gefunden.

Nachdem ich so alle Vorzüge erörtert habe, möchte ich auch noch einige kleine Verbesserungen des Lehrgangs, nicht des Instruments, das ich für ganz vollkommen erachte, vorschlagen. Mir scheint, als ob man gerade bei der so durchaus anschaulichen Methode *Lebers* auch in einigen Kleinigkeiten dadurch noch anschaulicher werden könnte, daß man — kurz und ohne doktrinär zu werden — auf die historische Entstehung mancher Eigentümlichkeit hinweist. So wäre es wohl sogar sehr lustig für die Schüler, statt des abstrakt hingestellten Violinschlüssels, dessen Entstehung aus dem

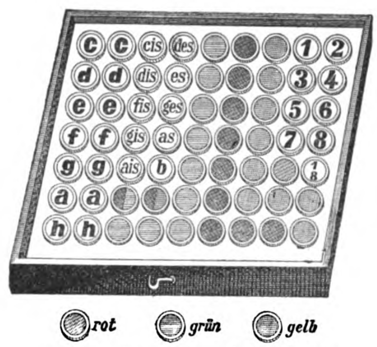


Fig. 3. Die angewandten Knöpfe.

gotischen Buchstaben G, statt der einfachen Einführung von ♮ und ♭ ihre Entstehung aus dem runden und eckigen b (b quadratum und rotundum) zu zeigen, wodurch die zunächst befremdende Einführung des Buchstabens h (entstanden aus der Ähnlichkeit des Zeichen ♮ mit dem Buchstaben) ebenfalls sofort geklärt wäre. Auch das $^4/_4$ Zeichen C wäre ähnlich entwicklungsgeschichtlich zu erläutern. Endlich scheint mir eine exakte und anschauliche Erklärung des Dissonanzbegriffs und der »Auflösung« auch hier am Platze, und die vielleicht anhangsweise Ergänzung durch elementare Darstellung des Periodenbaues sehr erwünscht, damit der Schüler auch in dieser Hinsicht ein wenig musikalisch denken zu lernen sich gewöhne. Vielleicht entschließt sich der Verfasser auch noch dazu, die freilich dem kindlichen Verständnis sehr schwer erschließende Molltonleiter ebenfalls auf historischem Wege einzuführen, indem die Möglichkeit, Tonleitern von jedem beliebigen Tone der diatonischen Skala aus zu bilden, gezeigt und schließlich von all diesen — ja in den »Kirchentönen« tatsächlich gebrauchten — Möglichkeiten nur die eine jetzt als Moll bezeichnete ergriffen und durch Projektion auf die anderen Tonstufen gleich der Durtonleiter durchgeführt wird. Eine etwas wirksamere Satzweise der mehrstimmigen, namentlich der dreistimmigen Lieder, dürfte dem trefflichen Lehrgang

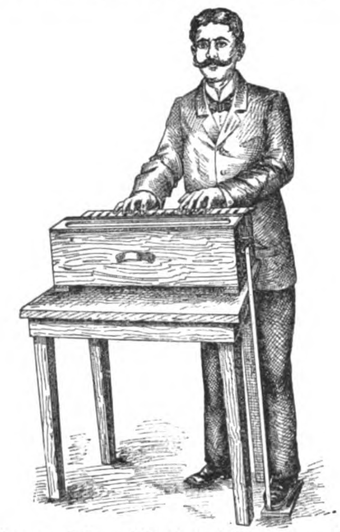


Fig. 4. Lebers Wand- und Tischharmonium.
Gebrauch auf dem Tisch.

wohl auch nur zum Vorteil gereichen; namentlich wäre der Gebrauch des Quartsextakkordes etwas einzuschränken.

Doch alle diese kleinen Ausstellungen, die zum Teil eben nur meiner subjektiven Anschauung entspringen, bedeuten wenig gegenüber der Tatsache, daß hier nun endlich ein wirklich gediegenes Mittel zum methodischen Musikunterricht dargeboten wird. Wenn die Jugend auf solch einer soliden Grundlage ihr Musikempfinden wird bilden können, so steht zu hoffen, daß eine neue, schöne Blüte des Volksgesangs in Kirche und Haus, bei der Arbeit und im Vereine, im Konzertsaal und nicht zum mindesten wohl auch im deutschen Heere erstehen wird. Frohe Menschen werden so in allen Lebenslagen geschaffen, und auch gute Menschen, denn schon *Luther* sagt in seiner »Frau Musica«:

»Hie kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut.«

Lose Blätter.

Etwas vom »Auspfeifen«.

Von Franz Dubitzky.

»Die Oper wurde vom Publikum des Teatro Argentina in Rom 1735 wütend ausgepfiffen, ja dem Autor wurde eine Orange ins Gesicht geworfen« — so heißt es in einem Bericht über die Erst-Aufführung der »Olimpiade« Giov. Battista Pergolesis. In Bezug auf die in den Werken Pergolesis herrschende und von seinen Vorgängern nicht sonderlich beobachtete Wahrheit in der Deklamation tat *Grétry* einmal den Ausspruch: »Pergolesi wurde geboren und die Wahrheit wurde erkannt.« Aber — wie das ja so oft sich ereignet — die »Wahrheit« wird nicht immer geschätzt: die »Olimpiade«, die Fachleuten damaliger Zeit als eine »neue Ära in der Kunst« galt, wurde von der »vox populi« nicht anerkannt — ausgepfiffen. *Rossini*, *Mascagni* u. a. würden sich über das »Urteil des Volkes« wenig gegrämt haben; mit Recht! denn »Volkes Stimme« kann in Kunstangelegenheiten wenig Anspruch erheben als »Gottes Stimme« genommen zu werden: der »Irrtümer« des »Volkes« sind eben gar zu viele bekannt, besonders im Reiche der Tonkunst. Pergolesi gehörte nicht zu den starken Naturen, seine Seele und sein Körper waren zart veranlagt, widerstandsunfähig; jene Aufführung voll Hohn und Spott nagte an seinem Herzen, — nicht lange darauf, nachdem er noch

sein »Stabat mater« komponiert, verließ er diese unfreundlichen, mißgünstigen Gefilde (März 1736).

Die Frage, ob die Musik Einfluß auf das Gemüt, auf das Sinnen und Denken des Menschen habe, die Frage, ob die Musik erzieherisch wirke, ist schon vor Jahrtausenden aufgerollt worden. Aristoteles untersucht im 8. Buch seiner Schriften vom Staate, »ob der Musik auch eine sittliche Wirkung beizulegen sei, sofern sie, wie das Turnen dem Körper eine gewisse Haltung verleiht, auch dem Charakter eine bestimmte Richtung gibt, indem sie daran gewöhne, mit Anstand fröhlich zu sein,« und der Weise von Stagira kommt zum Schluß, daß die Musik die Macht besitze, »die Sitten zu veredeln«. Blickt man nun in einen Theater- oder Konzertsaal, in dem der Autor und sein Werk »ausgezischt« oder »ausgepfiffen« wird, betrachtet man das Wogen und — Wüten eines solchen Publikums, betrachtet man die vielen in einer solchen Versammlung, die geradezu ein sonniges-wonniges »Vergnügen« bei ihrem »kreuzige! kreuzige!« empfinden — wie steht es da mit der veredelnden Macht der Musik? Über eine Musikveranstaltung in Paris im Jahre 1876 lautet der Bericht: »Im letzten Konzerte von *Pasdeloup* wurden bei der Aufführung des Trauermarsches aus der Götterdämmerung vielfach die Rufe à Berlin! laut. Um dem Lärm ein Ende zu machen, gab *Pasdeloup* das Zeichen, die Freischütz-Ouvertüre anzufangen. Aber die Pfeifer unter dem Publikum waren von ihrer Sache so begeistert, daß sie nicht Halt machen wollten. Sie bildeten sich ein, man finge den Marsch aus der Götterdämmerung von neuem an, und pfiffen fortwährend *Weber* aus. *Victor Joncières*[1]) sagte zu einem Herrn von ziemlicher Korpulenz, der auf seiner Pfeife arbeitete, daß den Nachbarn die Ohren gellten: »aber ich bitte Sie, Sie pfeifen die Ouvertüre zum Freischütz aus.« In demselben Augenblick ließ der Herr die Pfeife in seine Tasche wandern und fing wütend zu applaudieren an. Aber in der Tat ist es unmöglich gewesen, eine Note von der Freischütz-Ouvertüre zu hören. Man sah die Instrumente handhaben, aber man hörte so gut wie nichts, man beendigte die Ouvertüre in einem wahren Sturm von Pfeifen und Schreien.« So geschehen im »gesitteten« neunzehnten Jahrhundert trotz Aristoteles und seiner Behauptung, daß die Musik »zur feineren Lebensart und zur Aufhellung des Geistes beitrage und daran gewöhne mit Anstand fröhlich zu sein«. Nun — die »Fröhlichkeit« wird man einer pfeifenden und zischenden Menge meist nicht abstreiten können, ob man ihr aber auch den »Anstand« in hohem Maße zuerkennt, erscheint mir fraglich; im Gegenteil —, ich möchte hier eher von Barbarei, Grausamkeit usw. sprechen, ja es könnte angesichts manches feuer- und zornerfüllten Auditoriums fast scheinen, als ob die seinerzeit von *Caligula* geübte »Freiheit«, einen mißfallenden Künstler einfach — verbrennen zu lassen, auch heutigentags noch Entschuldigung und — Anhänger finden würde.

Bezüglich der »Veredelung« durch die Musik ist also im vorliegenden Falle kein Beweis erbracht, oder richtiger der Gegenbeweis, die Negation geliefert, und der bekannte Spruch: »wo man singt, da laß dich ruhig nieder, — böse Menschen haben keine Lieder« (in seiner ersten Hälfte vom Konzertbesucher nicht immer geachtet) wird in seinem Nachsatz durch das oftmals gegenteilige Vorkommnis als unhaltbar — wie so viele Sprichwörter — festgestellt.

[1]) Komponist der auch in Deutschland aufgeführten Oper »Johann von Lothringen«.

»Auspfeifen, auszischen« . . . — Wenn mir jemand im gewöhnlichen, alltäglichen Leben Ansichten vorträgt, mit denen ich mich nicht einverstanden erklären kann, so suche ich ihn durch argumenta zu überzeugen, gelingt mir meine Absicht nicht, so — schweige ich, werde nicht polternd und — grob, d. h. »zische« nicht. Anders das Auditorium im Konzert- oder Theatersaal: sagt der Künstler etwas, das dem geschätzten Publikum »nicht recht ist,« ganz und gar gegen »gute, alte Sitten« und Anschauungen verstößt, flugs läßt der Zuhörer — statt einfach in kühler Ablehnung zu »schweigen«, dem Gehege der Zähne Zischlaute entströmen oder es treibt ihn gar zu hohnvollem »Pfeifen«.

Ist es nicht genug an »keinem« Beifall, muß der Künstler zu seinen »verlorenen« Stunden, zu seinem vergeblichen Mühen und Arbeiten durchaus auch noch Spott ernten? Wenn ein Handelsherr mit seinen Schiffen ein, Zeit und Kapital verschlingendes Unternehmen ausführt und — Schiffbruch leidet, seine Berechnungen als falsch aufgestellt sieht, wird man den »Fehlschlag« auch noch durch Verhöhnen »auszeichnen?« Weiß das Publikum nicht, wie unendlich lange es währt, wieviel ernste und freudlose Stunden dahinrinnen müssen, bis es dem Künstler überhaupt gelingt, eine — »Schlacht«, Sieg oder — Niederlage herbeizuführen; weiß das Publikum nicht, wieviel vergebene Wege jahraus jahrein der Künstler wandeln muß, ehe er eine offene Pforte, einen Fürsprecher für seine Symphonie, eine Bühne für seine Oper findet? Und nun, da ihm endlich der Lohn für soviel Warten, für so viel Mühen und Dulden winkt, wird ihm nicht allein ein vernichtendes Urteil zu teil, nein — auch seinen »ehrlichen Willen«, sein stetes Streben — belächelt man, belacht man, verhöhnt man.

Ich erinnere mich an ein vor ein paar Jahren in der Berliner Singakademie von Herrn *,* veranstaltetes »Konzert mit eigenen Kompositionen«. Man spielte eine Sinfonie. Kein Meisterwerk! — ohne Zweifel, aber auch nicht schlimmer als hundert andere dieser Gattung. Das Publikum war »strenger,« es zischt, auch das »schwache« Geschlecht beteiligte sich an der »mutigen Tat« (eine hinter mir sitzende junge Dame, der man eher »Gretchentöne« zugetraut hätte, war »hervorragend« am Amte.) Der Komponist, der sein Werk nicht selbst dirigierte, hatte eigentümlicherweise Platz auf dem Podium neben dem Orchester genommen, also vis-à-vis dem Zuhörer. Mut und Erwartung, Zukunftsträume schienen mir beim Beginn des Konzertes aus seinen Augen zu sprechen; von Satz zu Satz verdüsterten sich seine Züge jedoch mehr und mehr, tiefe Betrübnis zeigte sich, fehlgeschlagene Hoffnungen . . . aber das Auditorium schien nichts von alledem zu sehen, nichts zu fühlen, es zischte »lustig« weiter. Für mich wurde die »Scene zum Tribunal,« oben auf dem Podium der zum Tode Verurteilte, unten die neugierige, kalte, gefühllose Menge.

Ich sage »zum Tode verurteilt,« nicht mit Unrecht, denn gar manches Beispiel aus der Geschichte zeigt uns, wie ein »ausgezischtes« Werk dem Autor zum Verhängnis wurde, seinen weiteren Lebensweg, seine Pläne und Hoffnungen für immer zerstörte. So blieben z. B. *Peter Cornelius* nach dem Mißerfolge seines »Barbier von Bagdad« (die Oper wurde im Dezember 1858 bei der Erstaufführung in Weimar »ausgepfiffen«) die Pforten der Theater zeitlebens verschlossen, so daß also auch all seine Zukunftspläne in Hemmnis gerieten.

Cornelius reizvolles Werk, der »Barbier« ausgepfiffen — das wird man sich heutigentags schwer erklären können. »Sang er so schlecht, so fehlervoll?« Je nun, der Gründe

für das »Auspfeifen« dieser und jener Werke gibt es mannigfache, sie sind durchaus nicht immer eng mit der Kunst oder dem Kunstgeschmack verknüpft. Im Falle »Cornelius« hat die Musik des Werkes und das Libretto kaum Anteil an jener »unfreundlichen« Aufnahme: man »grollte« Meister Liszt, man intriguierte gegen ihn und da man ihn selbst nicht »fassen« konnte, »erschlug« man im günstigen Augenblick seinen »Schützling«, *Peter Cornelius.* Ränke, Intriguen mit künstlerischem oder nicht-künstlerischem Hintergrunde haben, besonders in früheren Zeiten, manch »Auspfeifen« verschuldet. *Gluck* war Befehdungen seitens seiner Rivalen 50 Jahre hindurch ausgesetzt; vornehmlich machte ihm der äußerst fruchtbare Opernkomponist *Piccini* (er schrieb 150 Opern) viel zu schaffen; der heftig wogende Kampf der Gluckisten und Piccinisten vor der Erst-Aufführung der »Iphigenie in Aulis« (19. April 1774 — Paris), der mit dem Siege *Glucks* endigte, ist bekannt. *Händel* hatte weniger »Glück«: in dem »Krieg«, den er als Opernkomponist mit seinem heute kaum noch genannten Rivalen *Hasse* führte, unterlag er, er gab das Opernkomponieren auf und widmete sich ganz der Kirchen-Musik. *Mozart* hatte seinen »Todfeind« *Salierie* usw. usw. Auch in unserer Zeit ist das »hie Welf — hie Waiblingen« nicht verklungen: hie Sonzogno, hie Ricordi — hie Mascagni, hie Puccini usw.

Von sonderlicher »Sinnes-« und »Kampfesart« gibt auch Kunde eine »Kritik« über die Aufführung von *Glucks* »Orpheus«; der »unlustige« Kritikus des 18. Jahrhunderts klagt: »Was soll man von einer Musik denken, wo z. B. Fräulein *Arnould* nicht mehr die erste Darstellerin ist, wo Herr *Le Gros* seine schöne Stimme nicht mehr zur Geltung bringen kann, weil er nicht mehr Kadenzen zu machen und lange Töne auszuhalten hat?« Leicht hätte *Glucks* Unterfangen, die erste Sängerin »beiseite zu schieben« und die zweite als »geeigneter« für die betreffende Partie zu erachten, durch ein »Auspfeifen« seitens der Verehrer der »gekränkten« Primadonna belohnt werden können. Gar oft ist ein Komponist, der den Wünschen der »einflußreichen« Kreise nicht nachkam, mit dem gänzlichen Durchfall seines Werkes gestraft worden; als bekanntes Beispiel dient hierfür die Tannhäuser-Aufführung (1861) in Paris: der »tonangebende« Jockey-Klub rächte sich für *Wagners* Weigerung, nach alter Gepflogenheit im zweiten Akt (in der Wartburgfesthalle) ein Ballet einzufügen, durch »abends« mitgebrachte »Jagdpfeifen«.

Neben der Rancune der Sänger und ihrer Freunde, neben dem Rivalisieren der Komponisten, dem Konkurrieren der Theaterdirektoren (die »Mißgunst« und der »Nacheifer« der letzteren ging oft in früheren Zeiten so weit, daß, wenn man hörte, »nebenan« sei eine neue »Dido« oder ein »Orfeo« in Vorbereitung, schnell der »Haus«-Komponist ebenfalls eine »Dido« oder einen »Orfeo« komponieren mußte, mit dem man dann dem Unternehmen des »Andern« ein Paroli bot), neben all diesem Befehden und zu Fall bringen wollen, ist es häufig auch die »böse« Politik, der Nationalitätenhaß, der einem Werke zum Epitheton »ausgepfiffen« verhilft.

Erscheint es nun auch zweifellos, daß eine große Reihe von Werken der Tonkunst jenen äußeren Vorgängen, persönlichen, mit der Kunst und den betreffenden Kunstwerken wenig in Beziehung zu bringenden Bestrebungen ihre »Niederlage«, ihr »Auspfeifen« zu verdanken haben, so fallen für viele »mißlungene« Aufführungen derartige unrühmliche Begründungen fort, an ihre Stelle treten zu entschuldigende, zu begreifende Momente innerer Art: Mißverstehen, Nichtverstehen des Werkes von seiten des Zuhörers. Ich sage: »zu begreifen — zu entschuldigen« — wenn es auch mitunter recht schwer fällt, sich in die Sinnesart unserer Altvordern hineinzuleben; wem klingt nicht »befremdlich« eine »Kritik« wie diese der Frau »Rat«, der Mutter Goethes: »Dencke! vorige Woche ist die Zauberflöte zum 24ten mahl bey voll gepfropften Hausse gegeben worden, und hat schon 22,000 Gulden eingetragen! Wie ist sie denn bey Euch executirt worden? machens eure Affen auch so brav, wie unssre Sachsenhäusser?« heißt es in einem Briefe an den Dichter des Faust, und ein andermal: »Der erste Zappenstreich von unseren Franckfurthern drang mir lieblicher ins Ohr — als die schönste Oper von Morzard.«

Der Beispiele, daß Werke, die heute unseren uneingeschränktesten Beifall finden, »ehedem« abgelehnt wurden, gibt es unzählige, ja man kann fast behaupten, daß ein Werk, welches eine lange oder »ewige« Lebensdauer beanspruchen will, bei seiner Erstaufführung durchgefallen, ausgezischt sein muß: besser ausgepfiffen als mit »achtungsvollem« oder lauem Beifall aufgenommen! Ein mittelmäßiges, im alten, gewohnten Geleise sich bewegendes Werk wird in der Regel nichts — »bewegen«, wird die Gemüter nicht erhitzen und zum »Auspfeifen« anspornen, — in den häufigsten Fällen ist es nicht das allzugeringe sondern das allzugroße Können des Künstlers gewesen, das den — Ehrensold »ausgepfiffen« eintrug. Ich brauche nur den Namen *Wagner* zu nennen, die seinerzeitige rücksichtsloseste Ablehnung der Schöpfungen des Bayreuther Meisters ist einem jeden in Erinnerung. Aber auch »leichter« bewerteten Werken erblühte »Mißgeschick«, so wurde *Rossinis* »Barbier von Sevilla« bei der Premiere ausgepfiffen, nicht bis zu Ende angehört (allerdings soll hierbei der Umstand beteiligt gewesen sein, daß sich das Publikum durch eine nochmalige Vertonung des bereits von *Paisiello* behandelten Stoffes in seinem damaligen Liebling — *Paisiello* nämlich — gekränkt fühlte). »Figaro« fiel in Wien bei seiner Erstaufführung durch, in Prag dachte man anders über das Werk, so daß Mozart ausrief: »Für Wien schreib ich nichts mehr, aber für meine Prager will ich eine Oper schreiben, die nicht nur ihnen und meinen Freunden, sondern auch mir selber gefallen soll.« Er komponierte darauf den »Don Juan«, der in Prag große Ehren hatte, in Wien hingegen mit *Salieris* »Axur« sich nicht messen durfte, wiederum »nicht gefiel«. *Beethovens* »Fidelio« »gefiel« ebenfalls nicht, bei der zweiten Aufführung blieb der Zuschauerraum leer. Auch die »Neunte Symphonie«, die infolge von »Neugier« (*Beethoven* dirigierte selbst) und sonstigen Äußerlichkeiten bei ihrer Erst-Aufführung einen »stürmischen« Erfolg hatte, mußte bei der zweiten Aufführung auf »leere« Bänke herabsehen — (»das ganze Volk ist zerdrückt und zertrümmert über die Größe Ihrer Werke!« lautet die Aufzeichnung eines Enthusiasten in Beethovens Konversationsheften nach der Erstaufführung, drei Wochen später scheint das »Volk« die »Größe der Werke« total — vergessen zu haben . . .). Desgleichen ereignet sich auch heutigentages: wer wird nicht einen *Richard Strauß* loben? Die Berliner Erstaufführung seines »Heldenleben« wurde als eine »außergewöhnliche Tat« allgemein besprochen, die Zweitaufführung brachte es aber nur zu einem mit Mühe und Not leidlich gefüllten Saale.

Am meisten zu tadeln ist ein schmähendes Zurückweisen, ein Auszischen, wenn es sich um Erstlings-Arbeiten handelt. Wie mancher große Künstler hat in seinen Jugend-Werken wenig Bedeutungsvolles gebracht; darf man ein Kind, das den »ersten Schritt« wagt, ausschimpfen und verhöhnen, wenn es hin und wieder

strauchelt und fällt, darf man ihm die Lust zu weiteren Geh-Versuchen rauben? Es fällt kein Meister vom Himmel, *Wagner* schrieb, bevor er sich an die Nibelungen wagte, auch ein »Liebesverbot« und »Die Feen« — es ist also genug, wenn man einem unreifen Werke, dem unbeholfenen Anfänger Anerkennung »versagt«, ein Zusatz von »Spöttelei«, ein Zuruf: laß das Komponieren sein, wie er im »Auszischen« sich bekundet, ist Erstlings-Schöpfungen gegenüber entschieden zu verwerfen. Zur Zeit, als *Siegfried Wagners* »Bärenhäuter« Novität war, berichtete mir eines Tages ein guter Bekannter, daß er letzten Sonntag in der Philharmonie die Ouvertüre jener Oper gehört habe, und setzte »freudestrahlend« hinzu: »ich habe aber kräftig gezischt!« »Nun« — entgegnete ich, »dazu gehört nicht viel Mut und wenig — Herz.« Im vorliegenden Falle mögen ja mancherlei »Verstimmungen« zwischen dem Hause »Wahnfried« und der Welt beim Publikum eine gewisse Gereiztheit hervorgerufen haben, das kann aber nicht eine Entschuldigung bedeuten: bei der Beurteilung eines Kunstwerkes soll weder »Haß noch Liebe« mitreden.

Wie wenig das Urteil der Menge selbst bei Jugendwerken gilt, also bei Werken, die meisthin noch nicht den »Himmel stürmen«, beweist z. B. die Tatsache, daß *Robert Volkmanns* Trio Op. 5, das bei der Erstaufführung in Wien im Beisein des in allen seinen Hoffnungen betrogenen Komponisten ausgezischt wurde, später, als sich *Hans von Bülow* des Werkes mit Begeisterung annahm, Berühmtheit erlangte.

Übrigens wird durch die Konstatierung des »Auszischens« nicht allemal bewiesen, daß die Majorität des Auditoriums sich gegen den Komponisten erklärt habe: ein Zischer vermag es sehr wohl mit einem Dutzend Beifall bezeugender Hände aufzunehmen, ein Auspfeifender wird funfzig zustimmende Rufe übertönen. Ein Dutzend Pfeifen sind hinreichend um eine »Pariser Tannhäuseraufführung« in Scene zu setzen.

Als gute Gelegenheit zum »Spott« benutzte man von je die Einführung neuer, bisher ungekannter Orchesterinstrumente, die Anwendung neuer, eigenartiger Orchestereffekte. Wie oft hat man nicht über *Berlioz* und *Wagner* gelächelt ob ihres »anspruchsvollen« Orchesters; dem einen mißfällt die Benutzung eines Kontrafagotts, der andere amüsiert sich über die 16 Pauken im »Requiem«, wieder andere »entsetzen« sich vor dem Nachahmen einer »blökenden Hammelherde« und der Anwendung der Windmaschine im »Don Quixote« *Rich. Straufs'*; selbst das altgekannte englische Horn erregt in der Ausnutzung durch den Bayreuther Meister »Aufsehen«, über die Tristan-Aufführung in Berlin — 1876 — erfahren wir: »das Auditorium glich einer Festversammlung, welche sich bemühte, dem im Hause anwesenden Komponisten die huldreichsten Ovationen darzubringen,« die »Bemühungen« müssen aber nicht ganz geglückt sein (. . . das Fleisch ist schwach), denn wir hören weiter, daß das Solo des englischen Horns am Anfang des dritten Aufzuges »bei einem gewissen Teile des Publikums Heiterkeit erregt« hätte (in den ferneren Aufführungen soll übrigens die beabsichtigte »gegenteilige« Wirkung erreicht worden sein).

Nicht ungerechtfertigten Anlaß zum Zischen oder gar Auspfeifen gibt öfters das allzuaufdringliche Walten der Claque; ein aufdringlicher Beifall, ein aufgezwungenes »seht hin! ein Meister! ein Meisterwerk!« ruft wohl leicht einen »Umschwung« im Herzen des Publikums hervor: eben wollte man dem Künstler ein anerkennendes Wort sagen, da vernichten die »guten Freunde« den Eindruck, man resigniert oder man — opponiert wohl gar — man pfeift die Claque aus, trifft aber bedauerlicherweise zugleich den Künstler. Selbst ein von edelsten Absichten geleitetes Eintreten für den Freund hat schon manchem Künstler den Sieg in eine Niederlage verwandelt. So gilt bezüglich des höchst unliebenswürdig unter Zischen usw. verlaufenen Berlioz-Konzertes in Leipzig 1853, in dem »Die Flucht nach Egypten«, die Harold-Sinfonie, Scenen aus »Faust« usw. zur Aufführung gelangten, vielfach die Ansicht, daß der Mißerfolg durch das ostentative Eintreten Meister *Liszts* und seiner Schüler für *Berlioz*' Werke gezeitigt worden sei. Ein Nero durfte sich wohl ein »plaudite, amici!« erlauben, die Künstler unserer Zeiten müssen vorsichtiger sein.

Ebenso wie ein »Auspfeifen« nicht als »beweiskräftig« gilt, so wenig kann man den Beifall, und sei er noch so »enthusiastisch«, als maßgeblich für den Wert eines Werkes acceptieren: was gestern in höchsten Ehren allerorts gehalten wurde, morgen — wird es verleugnet, cf. *Nefsler*, *Mascagni*, die ehemaligen »Lieblinge des Volkes«.

Aber besser: zu viel gegeben als zu wenig! Lieber ein wenig »über«gelobt als »ausgezischt«! Etwas sparsamer mit dem »Auspfeifen«! Wenn uns die Oper nicht gefällt, nun — so lassen wir eben unsere »Hände« in Ruh und geben dem betrübten Komponisten zudem Gelegenheit sich und uns zu »entschuldigen« mit der Möglichkeit einer ähnlichen Situation, wie sie sich in Meister *Beethovens* Leben einmal vorfindet; über ein zu Gunsten des Bürgerspitals in Wien am Weihnachtstage des Jahres 1816 stattgefundenes Konzert liest man nämlich in der Wiener Musikzeitung: »Den Anfang machte *Beethovens* schwer zu exekutierende Sinfonie aus A dur (die Siebente), welche unter der Leitung dieses genialen Tonsetzers mit der größten Präzision vorgetragen wurde. Die Ursache des nicht sehr rauschenden Beifalls und der unterbliebenen sonst gewöhnlichen Wiederholung des beliebten Andantes dürfte wohl darin zu suchen sein, daß das große Gedränge der Zuhörer den freien Gebrauch der Hände nicht gestattete.« (?!)

Ich wiederhole es zum Schluß: mit dem Auspfeifen, Auszischen oder Auslachen sei man recht vorsichtig, denn gar oft ereignete es sich, daß die Auspfeifer von heute anderntags zu — »Ausgepfiffenen« wurden.

Kirchenmusik.

Papst Pius X. ist darauf bedacht, die in der Kirchenmusik eingerissenen Mißbräuche zu beseitigen und hat, soviel bekannt, bereits Verordnungen erlassen, die sogar alle Instrumentalmusik vom Gottesdienste ausschließen und nur Vokalmusik gestatten.

Will auch die protestantische Kirche nicht so streng verfahren, so hat sie doch gewiß Ursache, darauf zu achten, daß in ihren Gotteshäusern keine profanen, an Opernmusik streifenden Tonstücke vorgeführt werden, wie das oft geschehen. Um eine Hebung und Reinigung der Kirchenmusik anzustreben, haben tüchtige Dirigenten neuerdings in verschiedenen kleineren und mittleren Städten gemischte Kirchenchöre gebildet, während in Berlin und anderen Großstädten solche, nur aus Männer- und Knabenstimmen gebildet, schon lange bestehen. Dieses verdienstliche Unternehmen wird, wenn wirkungsvoll unterstützt, dazu dienen, gute alte Musik aus dem Staube der Vergessenheit wieder ans Licht zu ziehen und Unzulässigkeiten zu beseitigen, die sich zu verschiedenen

Zeiten auf dem Gebiete des Kirchengesanges eingeschlichen. Daß dies geschehen muß, darüber herrscht fast nur eine Meinung, es fragt sich nur, welche Mittel man am besten zur Erreichung des Zweckes wählt.

Es gab eine Zeit, zu der alte Kontrapunktisten zu Themen ihrer kirchlichen Kompositionen Volkslieder wählten, deren lustige, manchmal zweideutige Texte allgemein bekannt und die deshalb wenig geeignet waren, eine andachtsvolle Stimmung hervorzurufen. Es ist das Verdienst Palestrinas, dieses Fürsten der kirchlichen Tonkunst, solchem Barbarismus ein Ende gemacht und der Welt gezeigt zu haben, was und wie religiöse Musik sein soll. Viel später aber, im 19. Jahrhundert, kamen ähnliche Ausschreitungen vor durch Benutzung von Opernarien und -Ensembles für den Text der Messe. Hauptsächlich Rossinische Kompositionen wurden in dieser Weise benutzt — dem großen italienischen Meister ist freilich der Vorwurf nicht zu ersparen, daß sein »Stabat mater« Nummern von mehr theatralischem als religiösem Charakter enthält — und es wurde in Frankreich z. B. eine häufig gesungene Messe als Rossinische bezeichnet, die vom Kyrie bis zum Dona nobis pacem aus den Opern Othello, Aschenbrödel, Barbier und Tankred zusammengestellt war. Die Urheber solcher Zustutzungen verleugneten eben jeden Geschmack und, was schlimmer ist, jedes Verständnis für musikalischen Ausdruck.

Es fragt sich nun, ob man, was geistliche Musik angeht, auf den alten sogenannten Kirchenton zurückgreifen soll, der, dem griechischen Musiksystem entlehnt, heidnischen Ursprungs ist und wenig geeignet scheint, das Lob des Christengottes zu singen. Die Einfachheit, das Unpersönliche, die unbestimmte Tonart und der Mangel an Ausdruck (? Die Red.) gelten manchem als Vorzüge des liturgischen Gesanges. Wollte man aber alles verwerfen, was nicht rein vokal und in kirchlicher Tonart geschrieben ist, so dürfte man auch Mozarts »Ave verum« diesen erhabenen Ausdruck begeisterter Anbetung, nicht als wirklich religiöse Musik ansehen, und wo blieben Bachs Kantaten und Passionen, Händels Oratorien, die doch seit ihrem ersten Erscheinen bis heute auf Tausende erhebend wirken, von ihrem hohen musikalischen Werte ganz abgesehen.

Die Aufgabe der Kirchenchordirigenten wird also sein, Sänger wie Hörer nach und nach für ernste, wirklich kirchliche Musik empfänglich zu machen und, ohne im Ausschließen von Werken mit Orchester zu streng zu verfahren, doch den a capella-Gesang vorherrschend zu pflegen.

Lina Reinhard.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. September. Die Königliche Oper begann schon vor Wochen ihre Tätigkeit wieder, aber ihrer beiden ersten Kapellmeister entbehrt sie noch heute. *Richard Straufs* ruht noch von seiner langen Tätigkeit in Amerika aus, *Carl Muck* erholt sich noch von den Bayreuther Anstrengungen. Aufführungen großer Werke fanden dennoch statt, nur entsprachen sie unsern Anforderungen nicht, soweit sie Prof. *Schlar*, unser Wiesbadener Gastdirigent, vorführte. Eine Vorstellung der »Meistersinger« unter ihm und unter *R. Straufs* ist doch ein gewaltiger Unterschied. Der »Fliegende Holländer« bot uns hier jüngst (leider nur im 2. Akte) so herrliche Scenenbilder, wie wir sie noch nicht sahen. Und willig erkennen wir es an, daß sie der Inscenierungskunst Bayreuths entstammen, denn *Kraus*, *Bertram*, *Knüpfer* und die *Destinn* haben dieses wundervolle Einzel- und Ineinanderspiel mit seinen edlen Bewegungen und malerischen Stellungen im Festspielhause am Roten Main erlernt. Daß man bei uns aber nun auch das genannte Werk wie dort in einem Akte geben werde, dürfen wir wohl nicht fürchten. Wohl kenne ich Wagners Ausspruch darüber, weiß aber auch, daß er gar nicht selten, durch Tatsachen belehrt, gestellte Forderungen aufgab. Schon vor dreißig Jahren war in den Blättern von allerlei Verbesserungen die Rede, die am »Holländer« vorgenommen werden sollten. Ich fragte daher bei Wagner an, wie sich die Sache verhalte, und er schrieb mir, wer denn diese Änderungen zu machen haben würde; ihm sei nichts davon bekannt. Da das Werk damals hier neu einstudiert wurde, hätte er doch sicherlich den Wünschen, die er mir bezüglich zweier Darsteller aussprach, auch den hinzugefügt, man möge die drei Akte zusammenziehen, wenn ihm das so notwendig erschienen wäre. Aber über diese Angelegenheit möchte ich mich eingehender erst im Zusammenhange mit der Besprechung der Pariser Bearbeitung des »Tannhäuser« auslassen, wenn uns diese in der nächsten Zeit im neuen scenischen Gewande wird vorgeführt sein. Es ist mit aller Entschiedenheit dem zu widersprechen, daß der erste Tannhäuser nur noch historische Bedeutung habe. Trotz der Ausführungen des Meisters selbst!

Die Musik des *Leo Délibes* wieder einmal zu hören, war eine Freude, wenn sie auch nur in Coppelia erklang. Man achtet die Kunstform des Ballets bei uns zu gering, daher befassen sich Wort- und Tondichter von Bedeutung kaum damit. Und doch sollte es die Tonsetzer ganz besonders reizen, stummen Personen durch ihre Kunst eine dramatische Sprache zu verleihen. Wie ausdrucksvoll ist die Coppelia-Musik des Franzosen, wie melodisch und klangreich zugleich! Wie kunstvoll sind die Orchestervariationen über ein polnisches Lied! Auf Veranlassung des Kaisers war den choreographischen Bildern ein serbischer Tanz, der Kolo, eingefügt worden, den er einmal auf seinen Reisen gesehen hatte, und bei dessen Einstudierung er selbst in der Probe erschien, um die erforderlichen Anweisungen zu geben. Zu dem schwermütigen Tanze hat Prof. *Schlar* die Musik nach serbischen Volksweisen verfaßt.

Was wir im nunmehr begonnenen Opernjahre zu erwarten haben, sind außer den neuen Werken von R. Leoncavallo (Roland von Berlin), H. Sommer (Rübezahl), E. Humperdinck (Heirat wider Willen), W. Stenhammer (Fest auf Solhang), einige Neustudierungen, von denen wir die Lustigen Weiber und den Waffenschmied, sogar die Hugenotten schon entbehren könnten, wenn nur Armide, Iphigenie, Oberon, Heiling, Falstaff wieder auf der Scene erschienen. Auch das in Aussicht gestellte Eherne Pferd von Auber wäre ziemlich entbehrlich.

Die Konzertsäle sind noch geschlossen. Es wird dort aber schon in der letzten Woche des Monats lebhaft hergehen. Auch neue Künstler und neue Kunstwerke sollen da erscheinen. Schon jetzt aber bietet uns die Hofmusik Neues. Ich meine nicht die bei Hofe, sondern die auf dem Hofe. Dort war schon im vorigen Jahre der Phonograph nicht selten. Kürzlich aber hörte ich da die Klänge von Mandolinen. Zwei junge Männer spielten

ihre Instrumente geschickt und sangen dann auch unter deren Begleitung E. Grells Duett »Lorbeer und Rose«. Tags darauf zog jemand ein mit Rädern versehenes Harmonium in den Hof und phantasierte den Hausbewohnern darauf vor. Den Dudelsack hört man von den Hofmusikanten längst nicht mehr, sollte es auch mit dem Leierkasten zu Ende gehen? Es wäre schade.

Rud. Fiege.

Leipzig, 25. August. Nachdem vom 4. Juli bis 13. August das »Neue Theater« wegen Umbaues geschlossen war, wurde am 18. und am 24. August Glucks »Iphigenie auf Tauris« mit denselben Kräften, welche am 1. Juli mitwirkten, wiederholt. Ich schicke voran, daß das Haus trotz der schnellen Wiederholungen in der 2. Vorstellung mindestens so stark wie in der ersten, und in der 3. noch stärker besetzt, freilich nicht ausverkauft war. Bezüglich des Werkes verweise ich auf meinen Bericht in den Heften 11 und 12 des vorigen Jahrganges. Diese Besprechung der Aufführung als solcher hat vornehmlich den Zweck, an ihr die Anforderungen des Werkes zu zeigen und dadurch den genannten Bericht zu ergänzen.

Da ist zunächst festzustellen, daß die 3. Aufführung eine viel stilreinere und verständnisvollere war als die zweite. Ich werfe aus diesem Grunde eine Besprechung der Darstellung vom 18. August in den Papierkorb, denn eine Kritik, welche durch bessere Taten schon überholt ist, verfehlt notwendig ihren Zweck. Hier also lediglich die allgemeine Bemerkung, daß unsern Opernsängern der spezifische Gluckstil abhanden gekommen ist, wie schon *Wagner* klagte, und daß sie ihn erst wiederfinden müssen. Daß sie ihm nun, liebevolles Studium vorausgesetzt, mit jeder Aufführung näher kommen, versteht sich, und daß dies in Leipzig geschah, beweist eben das liebevolle Studium. Direktor *Staegemann* sagte mir, daß er aus persönlicher Liebe zu diesem Werke sämtliche Klavierproben selber geleitet habe, ein Luxus, den er sich nur selten gestatten könne.

Am meisten Fortschritte zeigte am 24. August die Darstellerin der Iphigenie selbst, Frau *Dönges*. Während ihr Spiel noch sechs Tage zuvor vielfach recht grobfühlig und mehr auf eine äußerliche Wirkung auf die Masse als auf Wahrhaftigkeit des Ausdrucks und der Stilreinheit gerichtet war, kann ihre gestrige Darstellung als eine, vom schauspielerischen Standpunkte beurteilt, durchaus annehmbare bezeichnet werden. Die Sängerin in Frau Dönges mit ihrer großen reinen Stimme und vorzüglichen Gesangstechnik ist freilich doch noch höher zu bewerten. Diese Worte sollen kein Tadel, sondern eine Aufmunterung sein: ein Tadel würde im Hinblick auf die Fremdartigkeit und Größe der Aufgabe nicht gerecht sein. Im 4. Akte ist manches gestrichen worden, leider auch die erste Arie der Iphigenie »Zu dir fleh' ich mit Beben, blicke, Göttin, hernieder!«, die doch mit ihrer wunderbaren Lyrik die Grundstimmung des ganzen Aktes gibt! Überhaupt diese Arien! Man wirft Gluck Kurzatmigkeit vor, weil man nur den »Orpheus« mit seinen kurzen Sologesängen kennt. Aber dieser Melodienstrom, der sich gar nicht genug tun kann, wenn es z. B. bei Pylades gilt, die Innigkeit und Gemütstiefe der Freundschaft auszudrücken! Herr *Urlus* als Pylades bot übrigens die beste Leistung: er war mit seiner großen und weichen Tenorstimme und seinem feinfühligen Spiele ganz Wärme, Jugend und Freundschaft. Herr *Mergelkamp* als Orestes ist ihm stimmlich nicht ebenbürtig, bot aber eine fesselnde und durchgearbeitete Leistung. Herr *Schütz* als Thoas war stimmlich wie darstellerisch von wilder Großartigkeit. Warum sang er jedoch seine erste Arie in a-moll statt in h-moll? Für die Hörer mit absolutem Ohr — und für diese Minorität, nicht für die Majorität, soll in erster Linie gespielt werden! — geht durch diese Transposition die düstere Glut und die Vorahnung des Unheils, soweit sie schon durch die Tonart ausgedrückt werden, verloren. Der Sänger verfügt doch über die hier erforderte Höhe! Ebenso sang Herr *Mergelkamp* als Orestes seine erste Arie im Anfange des 2. Aktes in C-dur statt in D-dur und nahm ihr damit für die genannten Hörer viel von ihrer Wildheit. Ihn zwang freilich vielleicht die Sprödigkeit seiner Stimme dazu. Man darf sich für diese Transposition keineswegs auf Gluck selbst bei seiner französischen Umarbeitung des »Orpheus« und bei seinen Entlehnungen aus frühern Werken berufen, denn hier ist auch, und zwar aus künstlerischen Erwägungen, der Charakter geändert — doch davon vielleicht ein anderes Mal.

Von den kleinen Rollen genügte die Diana von Frl. *Sengern*, der Skythe im ersten Aufzuge des Herrn *Scholz* und der grimme Tempeldiener des Herrn *Kunze*, dagegen waren die beiden Solopriesterinnen und die Griechin am Schlusse des 4. Aktes weder darstellerisch noch stimmlich ausreichend. Glucks Tragödie aber erfordert mehr als andere Werke auch für die kleinste Rolle eine gute Besetzung.

Was den Chor betrifft, so hätte ich z. B. in dem furchtbaren Eumenidenchore des 2. Aktes gerne weniger Statisten und mehr Sänger gehabt. Dieser Chor, auf dem ein großer Teil der Wirkung der Tragödie beruht, wurde vom Orchester zu sehr zugedeckt. Und dabei hätte ich, verwöhnt durch die Bayreuther Orchesterfarbe, gerne einen doppelt so starken Streichchor gehabt. Die Regie versuchte, die Unheimlichkeit der Eumenidenscene durch Donner und Blitz zu erhöhen und dadurch den Chor zu unterstützen, aber mehr Stimmen wären mir lieber gewesen. Der Chor erfordert eine ganz eigene Behandlung bei Gluck, ebenso wie das »Ballet« Glucks, das uns ganz abhanden gekommen ist, und unter dem man allgemein eine pantomimische Darstellung zu verstehen hat. Übrigens können die »Ballet«-Scenen als gelungen bezeichnet werden.

Die Priesterinnen der Iphigenie hätte ich lieber in Sandalen und fleischfarbenen Strümpfen anstatt in weißen Ballschuhen gesehen, obwohl ich weiß, daß man zur Zeit Glucks in dieser Hinsciht weniger empfindlich war als heute. Bühnentechnisch schwierig ist das Erscheinen und Verschwinden der Diana. Es ist u. a. peinlich darauf zu achten, daß das auf die Sängerin fallende Licht nicht zu spät kommt oder zu früh entfernt wird, ferner auf eine verständige Motivierung in der Änderung der Coulisse, hinter der die Künstlerin vor ihrem Erscheinen auf einem Piedestal stehen und wieder verschwinden muß. Gerade das letztere, die innerliche Motivierung des plötzlichen Versinkens einer Coulisse, die einen Baum darstellte, fehlte leider. Auch müssen alle Personen, den König und seine nächste Umgebung eingeschlossen, augenblicks beim Erscheinen der Diana auf die Erde stürzen.

Trotz einzelner Unebenheiten hinterließ das majestätische Werk einen tiefen Eindruck. Diese Unebenheiten mit einer gewissen Schonungslosigkeit hervorzuheben, glaubte ich dem Werke zu schulden: Gluck muß außerordentlich gut dargestellt werden, weil er allein (außer Wagner) seine Aufgabe ganz ernst genommen hat.

Ein Kuriosum: In Deutschland kommen nach der Bühnenstatistik auf eine Gluck-Aufführung etwa 12 Mozart- und etwa 50 Wagner-Aufführungen. Seit dem

1. Juli ist hier dagegen Gluck dreimal, Wagner einmal und Mozart gar nicht aufgeführt worden. —

Eine sachliche Berichtigung: S. 180 Spalte b des vorigen Jahrganges rügte ich den in dem Überreichen einer Rolle weißen Papieres durch Iphigenie an Pylades liegenden Anachronismus. Der Tadel ist berechtigt, trifft aber — den Verfasser, welcher eingesteht, ungenau beobachtet zu haben: es wurde eine Pergament-Rolle überreicht. Der kleine Fall illustriert trefflich, daß man heute geneigt ist, den Wert der historischen Treue zu unterschätzen. Denn welcher Zuschauer hat mehr: der Papier sieht und sich Pergament vorstellt, oder der — wie leider ich — Pergament sieht und sich Papier vorstellt? Dr. Arend.

— Der 2. musikpädagogische Kongreß findet bestimmt in den Tagen vom 6. bis 8. Oktober in Berlin statt. Die Aufgaben des Kongresses gliedern sich in drei Gruppen: 1. Allgemeine musikpädagogische Fragen wissenschaftlichen und theoretischen Inhaltes in Bezug auf die Um- und Ausgestaltung der Seminare zur Ausbildung für das Lehrfach; 2. Der Kunstgesang und die Ausbildung der Gesangslehrkräfte; 3. Reformen auf dem Gebiete des Schulgesangs. Es werden u. a. am ersten Tage sprechen: Herr *G. Capellen*-Osnabrück »Reformen auf dem Gebiete des theoretischen Unterrichts«, Professor *Walbrül*-Stuttgart und Fräulein *Leo*-Berlin »Die Pädagogik als Lehrgegenstand im Musiklehrer-Seminar«, Fräulein *Stieglitz*-Berlin und Professor *Hennig*-Posen »Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung«, Herr *L. Riemann*-Essen »Musikalische Akustik«, Herr Musikdirektor *Mengewein* »Das Musikdiktat und seine Pflege«. Die Referate über »Musikalische Formenlehre«, »Musikgeschichte«, »Anatomie« u. a. stehen noch aus. Auf dem Programm dieses Tages stehen ferner noch folgende Vorträge und Anträge: Fräulein *Toni Bandmann*-Hamburg und Herr Dr. *Steinhausen*-Hannover: »Über die Psychologie des Anschlags und der Bogentechnik«. Herr *G. Capellen*-Osnabrück: »Reformen auf dem Gebiet der Notenschrift«. Herr Direktor *Vogt*-Hamburg: »Ausarbeitung eines Führers durch die Klavierliteratur«. Herr *Robert Buch*-Braunschweig: »Notenleselehrmethode«.

Auf der Tagesordnung des zweiten Kongreßtages steht: »Der Kunstgesang und die Ausbildung der Gesangslehrkräfte«. Vorträge zu diesem Thema sind von folgenden Herren und Damen angemeldet: Herrn Hofopernsänger *Siga Garsó*-Bremen, Fräulein *Cornelia van Zanten*-Berlin, Herrn Professor *Carlo Somigli*-London, Frau *Nana Weber-Bell*, München.

Der dritte Kongreßtag wird den »Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges« gewidmet sein. Zum Wort haben sich gemeldet: Herr *Hänssel*-Leipzig, Herr *Ludwig Riemann*-Essen, Fräulein *Cornelie van Zanten* und Frau Dr. *Müller*-Liebenwalde — hier, Herr *Robert Huch*-Braunschweig und Herr *Emil Paul*-Dresden. Erwartet werden außerdem zur Beteiligung: Herr *Arno Werner*-Bitterfeld, Herr *Gustav Borchers*-Leipzig, Herr Dr. *Niemeyer*-Landsberg usw. Das einleitende Referat übernimmt ein Mitglied der Berliner Kommission. Es wird an nachstehende Thesen anknüpfen: Die Untersuchungen über die mangelhafte Handhabung des heutigen Schulgesangunterrichts haben das Ergebnis gezeitigt, daß die Schuld hauptsächlich in der ungenügenden Ausbildung der Fachlehrkräfte zu suchen ist. Es gilt somit zu erörtern: Welches sind die Schäden des heutigen Schulunterrichts? Wie ist die Ausbildung der Gesangslehrkräfte heut und wie müßte sie sein? Welches sind die Stätten, an denen sie die heutige Ausbildung empfangen? Wie müßten dieselben reformiert werden?

Den öffentlichen Sitzungen fügt sich am Schluß die General-Versammlung des Musikpädagogischen Verbandes an, zu der nur die auf Grund der neuen, im April versandten Satzungen in den Verband eingetretenen Mitglieder und die Delegierten der angeschlossenen Vereine Zutritt haben.

Die Anmeldungen zum Kongreß werden möglichst bald an die Geschäftsstelle, W., Ansbacherstr. 37, erbeten.

— Professor Dr. *Arthur Seidl* ist eingeladen worden, an Stelle des zum Ordinariat an die Berliner Universität jüngst berufenen Professor Dr. *Hermann Kretzschmar* die Vorlesungen über Musik-Geschichte und Ästhetik am Leipziger »Kgl. Konservatorium« zu übernehmen. Mit höchster Genehmigung wird er diesem ehrenvollen Rufe, unbeschadet seiner dramaturgischen Verpflichtungen am Herzogl. Hoftheater, von Dessau aus nachkommen.

— »Irrlicht« betitelt sich eine neue dreiaktige, abendfüllende Oper, Text von *Ludwig Fernand*, Musik von *Leo Fall*, die am Hof- und National-Theater zu Mannheim mit Beginn der Saison zur Uraufführung gelangen wird.

Besprechungen.

Raabe & Plothow, Allgemeiner Deutscher Musikerkalender für 1905. Berlin.

Der 27. Jahrgang dieses viel gebrauchten Kalenders besteht aus zwei Teilen, einem Notizbuch (Inhalt: Täglicher Kalender, Münzen, Lektionspläne, Leeres Papier zu Adressen und Notizen, Unsere Toten, Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker, Musikzeitungen, einige Regeln über die Aussprache italienischer Wörter, Verzeichnis italienischer Wörter, Täglicher Notiz- und Stundenkalender) und einem Adreßbuch. Die Inhaltsangabe von letzterem lautet: Alphabetische Liste konzertierender Künstler, Konzertdirektion, Internationale Auskunftei, Theateragenten, Verzeichnis dramatischer Komponisten, Vorstände von Konzertvereinen, Behördlich beaufsichtigte und subventionierte Konservatorien, Vereinigungen und Stiftungen, Der Allgemeine deutsche Musikverein, Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, Genossenschaft deutscher Tonsetzer, die neue Bachgesellschaft zu Leipzig, Allgemeiner deutscher Musikerverband. Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine, Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, Internationale Musikergesellschaft, Michael Beersche Stiftung, Beethovenstiftung, Bocksche Stiftung, Hauptstiftung, Joachimstiftung, Mendelssohn. Meyerbeerstiftung usw. usw. Ferner enthält das Buch Adressen von Musiker-Vereinen aus 374 Städten des In- und Auslandes.

Hesses Deutscher Musiker-Kalender 1905.

Seit 20 Jahren erscheint der Kalender, und jedes Jahr hat eine Vermehrung oder mindestens eine Verbesserung seines Inhaltes gebracht. Auch der neuste Jahrgang zeichnet sich wieder durch die Sorgfalt der Bearbeitung aus. Das Adressenmaterial ist überaus reich und, soweit wir Stichproben machen konnten, zuverlässig. Wenn die Angaben über das Musikleben in einzelnen Städten etwas gefärbt erscheinen, so ist das eine Unvollkommenheit, die schwer aus der Welt zu schaffen sein wird. Dadurch allerdings, daß die musikalischen Vereine nur alphabetisch und nicht nach ihrer Bedeutung geordnet sind, werden die Angaben für konzertierende Künstler schwer brauchbar. Überaus interessant ist der Überblick über die aufgeführten Werke, namentlich wenn man mehrere Jahrgänge miteinander vergleicht; wie schwer bürgern sich neue Werke ein, wie langsam ist der Fortschritt. Die Bilder und Biographien von *Anton Dvořák* und *Eduard Hanslick* — zwei Männern, die sich sympathisch im Leben gegenüberstanden — sind dem Kalender beigegeben. Namentlich die Auslassungen *Hugo Riemanns* über *Hanslick* sind interessant und weittragend. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. Nov. 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Die neue Bachgesellschaft und ihre Aufgabe.

Von Dr. **Wilibald Nagel**-Darmstadt.

Joh. Sebastian Bachs Kunstschaffen ist, solange der gewaltige Meister lebte, nur von wenigen und auch von ihnen nicht nach seinem ganzen großen Umfange gewürdigt worden. Mancherlei Umstände haben da zusammengewirkt: die Kleinstaaterei, die Verwelschung der Mehrzahl der deutschen Fürstenhöfe, mangelnde Verbindungswege, die Unmöglichkeit umfassender Drucklegung der Werke, die Unfähigkeit der Zeit, den Genius zu erkennen. Nach Bachs Tode verschwand sein Name dem Gedächtnisse fast gänzlich und nur da und dort wurde er noch genannt, bis *Felix Mendelssohn-Bartholdy* durch die 1829 in Berlin erfolgte Aufführung der Matthäus-Passion ihn unserem Volke zurückgewann, dem er nach menschlichem Ermessen nun nicht wieder verloren gehen wird. Vor ihm und seiner unendlich reichen und mannigfaltigen Lebensarbeit, deren Bekanntgabe in den Jahren 1851 bis 96 das unvergängliche Verdienst der durch die beiden *Härtel*, *K. F. Becker*, *Moritz Hauptmann*, *O. Jahn* und *Rob. Schumann* begründeten »Bachgesellschaft« ist, neigen sich in Ehrfurcht alle die Künstler, deren Schaffen die Musik-Entwicklung des 19. Jahrhunderts bedingt hat, vor ihm die Musikwissenschaft, die, da der



Das angeblich dem Abbruch verfallene Geburtshaus Joh. Seb. Bachs in Eisenach.

Meister selbst den würdigen Biographen in *Philipp Spitta* gefunden hat, nunmehr eines ihrer Augenmerke darauf richtet, die Zeit unmittelbar vor und nach Bach genau zu erforschen, und durch diese Arbeit den großen Mann abermals in den idealen Mittelpunkt dieses einen ihrer Arbeitsgebiete rückt.

Nachdem die kritische Ausgabe der Kompositionen Bachs abgeschlossen war — leider ist sie in den älteren Jahrgängen nicht auch vollendet —, mußte von selbst die Frage nach ihrer praktischen Nutzbarmachung entstehen und an die Stelle der alten trat die »Neue Bachgesellschaft«, die sich die Erfüllung dieser Aufgabe als großes Ziel setzte.

Mancherlei ist bis jetzt schon geschehen: eine Reihe von Werken Bachs liegen, in vortrefflicher Weise für praktische Zwecke bearbeitet, vor und zwei Bachfeste mit musterhaften Aufführungen haben die Welt nachdrücklich auf die stilreine Wiedergabe der Musik des Thomaners hingewiesen.

Die Einwirkung dieser Arbeiten auf die allgemeine Musikpflege ist nicht ausgeblieben: in erfreulicher Weise wächst die Zahl der Vorführungen Bachscher Tonschöpfungen im Konzertsaale, in Kirche und Haus.

Zwei Fragen bedürfen aber trotz dieser Sachlage der Beantwortung: wie steht es mit der Einführung Seb. Bachscher Kantaten in die Kirche, d. h. in den Gottesdienst? Wie mit der Ausführung der Werke überhaupt? Ausführlich auf sie an dieser Stelle einzugehen ist nicht die Absicht des vorliegenden kleinen Aufsatzes, der die Sache nur andeutend, nicht erschöpfend behandeln will und insbesondere in der Betonung des Weges, auf dem die durchaus stilgerechte Wiedergabe der Bachschen Werke erreicht werden kann, sein Ziel sieht.

Daß die Einführung Bachscher Kantaten in den Gottesdienst eine wunderbare Aufgabe wäre, an die jeder ernste Musiker die größeste Mühe freudig setzen würde, bedarf keiner Betonung. Aber mit der Arbeit des Dirigenten und Lust und Liebe von seiten der Chormitglieder allein ist's nicht getan. Wie viele Chorvereine bestehen überhaupt in deutschen Kirchen, die solche Leistungen auch nur an den Hauptfesten darbieten könnten? Im günstigsten Falle also wird es sich — ich sehe von den Schwierigkeiten, die da und dort die Anordnung der Liturgie bereiten wird, als nicht unüberbrückbar ab — darum handeln, in großen und mittleren Städten etwa 2–3 mal im Jahre eine Bachsche Kantate in die gottesdienstliche Handlung aufzunehmen. Ob die Kirchenvorstände geneigt sein werden, die nicht unbeträchtlichen Kosten für Anschaffung des Notenmateriales, des Orchesters zu übernehmen, ist eine Frage, die mit der ersten eng zusammenhängt. Sie möge unentschieden bleiben, aber darauf darf hingewiesen werden, daß die meisten Kirchen heute nicht einmal in der Lage sind, Organisten und Dirigenten zu honorieren, wie es deren große Arbeitslast verdiente. Auch möge erwogen werden, daß eine unendlich große Zahl von Vertretern beider Ämter die Vorbildung zur Aufführung Bachscher Kompositionen nicht besitzt.

Wo die Kräfte vorhanden sind, möge Bach in die Kirche seinen Einzug halten — nichts lieberes kann uns da geschehen —, wo seine erhabenen Werke aber durch die Aufführungen zur Karrikatur werden könnten, da halte man die Hände von ihm: seine Schöpfungen sind zu groß und zu herrlich, als daß sie entweiht werden dürften.

Diese Frage, die in den Mittelpunkt der Diskussion bei der Hauptverhandlung der Neuen Bach-Gesellschaft gestellt wurde, mußte hier zuerst berührt werden, und das um so mehr, als das Problem »Bach und der protestantische Gottesdienst« in der nächsten Zeit nicht mehr aus der öffentlichen und privaten Erörterung verschwinden wird.

Wird der Meister der Kirche vor allem mit seinen Kantaten gewonnen, so muß die zweite der aufgestellten Fragen, die auch allgemeinere Bedeutung hat, zur eingehenden Behandlung gelangen: wie soll Bach aufgeführt werden? Die Antwort ist einfach genug: wie es in Leipzig geschah, mit Chor, Orchester, Klavier und Orgel. Dr. *Seiffert* hat über die Wiedergabe der Bachschen Tonwerke in der Hauptversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft ausführliche Angaben gemacht, mit denen er das wohldurchdachte, wissenschaftlich nicht anfechtbare Resultat seiner einschlägigen Studien bot. Die Einzelheiten können hier nicht berührt werden, nur das soll hervorgehoben sein, daß in Zukunft eine Aufführung Bachscher Kantaten ohne die Mitwirkung eines Cembalo nicht angängig ist. Wie sich Orgel und Cembalo zueinander, wie die Continuo-Stimme sich zu diesen zu stellen hat, wird in der demnächst wohl im Druck erscheinenden vortrefflichen Abhandlung Seifferts klar und deutlich zu lesen sein.

Für unseren Zweck kommt es zunächst weniger darauf an, diese Dinge im einzelnen zu beleuchten, als vielmehr darauf, zu betonen, daß die Musiker, seien sie nun Leiter von Kirchenchören oder Orchestern, in Zukunft die Resultate der modernen Musikforschung nicht mehr werden ignorieren oder über die Achsel ansehen dürfen, ohne sich lächerlich zu machen. Der Nachweis, wie die Werke Bachs aufzuführen sind, ist wissenschaftlich erschöpfend erbracht, die Willkür einzelner Dirigenten, die an Bach und andern Meistern auf eigene Faust herum operieren, muß ein Ende haben.

Da erwächst der Neuen Bach-Gesellschaft eine bedeutsame neue Aufgabe: die Grundsätze von

Bach-Aufführungen allerorten zu verbreiten und Fühlung mit den Kirchenchören usw. zu suchen. Damit dies geschehen könne und damit den Bemühungen der Erfolg nicht fehle, damit in Kirche, Konzert und Haus Bach gehört werde, wie es recht ist, würde sich insbesondere die Begründung kleiner. privater musikalischer Gesellschaften empfehlen, Gesellschaften, die nur durch das Band der Liebe zur Musik, nicht durch Satzungen und Paragraphen zusammengehalten werden, Gesellschaften also, wie sie in größeren und kleineren Städten schon bestehen. Wo es angeht, da sollten sich solche Gesellschaften oder Kränzchen mit den erreichbaren Ortsgruppen der »Internationalen Musik-Gesellschaft« zusammentun oder Fühlung mit Vertretern der Musikwissenschaft nehmen: sie sind dann wenigstens sicher, nicht in die Irre zu gehen. So wird ihre Arbeit nicht nur nicht belastet, sondern im Gegenteil, weil sie von vornherein das Ziel klar ins Auge fassen kann, erleichtert werden.

Damit mögen die Grenzlinien für die Hauptaufgaben der Neuen Bach-Gesellschaft bezeichnet sein. Wenigstens die der praktischen Bachpflege. Aber die theoretische darf nicht zurückstehen, und so sollte als ein weiteres Ziel dies ins Auge gefaßt werden: geeignete rednerische Kräfte zu gewinnen, die die künstlerische und persönliche Wesenheit Bachs den breiten Schichten des Volkes bekannt machen, die im stande sind, in seiner Person als Musiker das Individuelle vom Typischen und Formelhaften zu unterscheiden und die von ihm gepflegten Kunstformen historisch zu erklären und ihren Gehalt ästhetisch zu erläutern und zu bewerten. Es gibt ja heute noch naive Menschen in genügender Anzahl, die glauben, derlei geschehe auf unsern Konservatorien. Daß dem nicht so ist (es gibt Ausnahmen, die aber wie überall nur die Regel bestätigen), darüber sind sich die Eingeweihten nicht im geringsten im Zweifel; sie wissen, wie über alle Maßen jämmerlich und elend es um den theoretischen Unterricht der Musikschulen im allgemeinen und um den musikgeschichtlichen Unterricht im besonderen bestellt ist. Da erwächst also weiter die Pflicht für die Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft, von denen gewiß Kinder derlei Anstalten besuchen, mit allem Nachdrucke den Betrieb dieser Schulen in Bezug auf die erwähnten Fächer zu überwachen und, wenn nötig, energisch Abstellung des herrschenden Unfugs zu verlangen. Wer sich zum Namen Bachs bekennt, dem muß die Musik mehr als bloßes »Spiel« sein: mehr wird aber auf der Mehrzahl unserer Musikschulen usw. usw. von den Durchschnittsschülern — also der Majorität — nicht gelernt.

Noch manches Bachfest wird vielleicht gefeiert werden, bis sich der eine oder andere der geäußerten Wünsche erfüllt. Inzwischen ist aber an die Neue Bach-Gesellschaft und das deutsche Volk insgesamt eine neue Pflicht herangetreten. Diesen Zeilen voran steht ein Bild der Stätte in Eisenach, an der Joh. Seb. Bach geboren würde. Das Haus soll verkauft werden, und die Stelle vielleicht der modernen Gelände-Spekulation zum Objekte dienen. Geht man von dem kleinen Hause einige Minuten weiter gegen das Marienthal zu, so wird man plötzlich durch den Anblick der herrlichen Wartburg überrascht, auf der 164 Jahre vor Bachs Geburt **Luther** fremde Sprachen trieb, polemische Schriften entwarf und das neue Testament in sein geliebtes Deutsch übertrug. Luther und Bach — sie gehören zusammen als kerndeutsche Männer vom alten Schlage, die dem Deutschtume unvergängliche Güter geschenkt haben.

Die Liebe, die unser Volk seinem Luther, nicht dem in manchem Zuge einseitigen und beschränkten Theologen, sondern dem währschaften Streiter für deutsche Sitte und Recht entgegenträgt, sollte Joh. Seb. Bach nicht fehlen. Und wie Luthern sollten auch die, welche sein Bekenntnis nicht teilen, ihm ihre Verehrung und Dankbarkeit nicht vorenthalten: beide haben ihr Bestes getan, uns vom welschen Schein und Tand zu befreien.

Die Stätte, an der der Knabe Bach der Welt geschenkt wurde, sie darf dem deutschen Volke nicht verloren gehen. Wie *Goethes*, *Beethovens* und anderer großer Männer Geburtsstätten nationale Heiligtümer sind, zu denen wir in dankbarer Verehrung wallen, so möge auch bald das Geburtshaus *Seb. Bachs* als Besitz des deutschen Volkes das Ziel werden, an dem der flüchtige Fuß des Wanderers für einige Augenblicke in stiller Einkehr Halt macht.

Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdrufer Schulzeit,

aus der Matrikel des Lyceums geschöpft

von Prof. Dr. **Fr. Thomas.**

Über die Ohrdrufer Schulzeit Joh. Sebastian Bachs finden sich bisher die ausführlichsten Mitteilungen in *Spittas* ausgezeichnetem Werke: Joh. Seb. Bach, Band I. 1873 S. 181 bis 187. Aber weder Spitta noch ein anderer Biograph Bachs hat unsere alte Schulmatrikel eingesehen. Sie ist ein

für die Bachforschung noch völlig ungenütztes Material.

Man kann es Spitta kaum zur Last legen, daß ihm diese Quelle verschlossen blieb. Denn unter seinen nach Ohrdruf gerichteten Briefen lag mir einer vor, d. d. Sondershausen 6. Mai 1869, in welchem Spitta u. a. auch nach etwa vorhandenen Schülerverzeichnissen aus jener Zeit fragt, „in denen sich interessante Namen entdecken ließen". Spitta fährt fort: „So würde es darauf ankommen zu erfahren, mit welchem Alter die Kinder in die Klassen eintraten, was für Lehrgegenstände ihnen in denselben geboten wurden usw. Bis jetzt wissen wir noch nicht einmal, was Seb. Bach und ob er überhaupt etwas gelernt hat." Als Antwort scheint nur der Hinweis auf *Rudloffs* Geschichte des Lyceums zu Ohrdruf (Arnstadt 1845) gegeben worden zu sein. Wie es gekommen, daß Spitta vom Vorhandensein der alten Matrikel nichts erfuhr, ist mir nicht bekannt und jetzt wohl kaum noch aufzuklären möglich. An die Direktion unserer Anstalt hat er sich meines Wissens nicht gewandt.

Daß jede Feststellung neuer Data oder neuer Beziehungen und Einflüsse aus Bachs Jugendzeit erwünscht ist, kann nur der bezweifeln, der Bach nicht zu würdigen vermag. Die Verwertung der Matrikel in diesem Sinne sah Verfasser deshalb als eine Ehrenpflicht unserer Anstalt[1]) gegen ihren einstigen Schüler an.[2]) Außer dem Nachweise, daß Sebastian Bach ein sehr guter Schüler gewesen sein muß (siehe Abschnitt 8.), haben sich noch andere bisher gar nicht (cf. Abschn. 7. und 10.) oder nicht genau bekannte Tatsachen ergeben, von denen einige das Bild der in Ohrdruf angeknüpften Beziehungen ergänzen. Der letzte Abschnitt führt zu einer von Spitta abweichenden Anschauung über den Zusammenhang zwischen Bachs und Erdmanns Übersiedelung nach Lüneburg.

1. Die Matrikel. Die Matrikel des Lyceums zu Ohrdruf beginnt mit dem Jahre 1686. Ihre Einrichtung entspricht der die Führung anordnenden Vorschrift. In dem (abschriftlich in der Matrikel enthaltenen) „*Memorial* an den *Rectorem* und gesamte Schul-Collegen zu Ohrdruff", datiert Friedenstein, d. 3. November 1685 und unterzeichnet „Zur *general* Kirch- und Schul-*visitation* verordnete *Commissarii*" (Magnus Saul, Adam Tribbechov, Heinr. Fergen) lautet Punkt IX bei der Aufzählung der Pflichten des Rektors: „Hat eine richtige *matricul* zu halten, ümb diejenige, so in die Schule geschicket, oder daraus *dimitt*iret werden, darein nach und [nach] zu verzeichnen: wie er denn nicht weniger ein *protocol* über dasjenige, so etwa in der Schule *ratione disciplina* oder sonst vorgehet, führen muß."

Die für Sebastian Bachs Zeit in Frage kommenden 36 Blätter der Matrikel enthalten ein Lehrerverzeichnis vom August 1696 und alljährliche Schülerverzeichnisse aus den Jahren 1696 ff. Für 1695 ist keines vorhanden infolge des mehrfachen Wechsels im Rektorat (vergl. *Brückner*, Kirchen- und Schulenstaat im Herzogtum Gotha, Teil III, zehntes Stück S. 81 f.). Das nächstvorangehende Verzeichnis der Lehrer und Schüler ist vom 7. August 1694 datiert und vom Rektor Daniel Groth geschrieben. Die hier zu benutzenden Listen rühren sämtlich von der Hand des 1696 von Arnstadt nach Ohrdruf berufenen Rektors Joh. Christoph Kiesewetter her, über den Brückner (l. c.) ausführlich berichtet.

Die jährlichen Examina fanden zu Bachs Zeit in der zweiten Hälfte des Juli statt. Die Schülerverzeichnisse sind nach diesen Prüfungen, also am Schlusse des Schuljahres aufgestellt, gelten demnach für die abgelaufene Zeit. Sie enthalten für jede Klasse anschließend die Bemerkungen über Versetzungen in höhere Klassen bezw. über Abgang der Schüler (so der Primaner zur Universität usw.), sowie auch Vermerke über etwa im Verlaufe des Schuljahres neuaufgenommene. Innerhalb jeder Klassenliste stehen voran die zwei- oder mehrjährigen Schüler (in anderen Teilen der Matrikel als *Veterani* bezeichnet); als *„Novitii"* folgen diejenigen, welche erst ein Jahr der Klasse angehört haben. Die Schüler sind stets mit allen Vornamen genannt, auch ihr Alter und bei denen der oberen Klassen ihre Heimat angegeben.

2. Lehrplan und Klasseneinteilung des Lyceums. Es würde dem Zwecke dieser Abhandlung nicht entsprechen, auf alle bereits publizierten Angaben über den Lehrplan des Lyceums einzugehen. Ich gebe daher außer dem allgemeinen Umriß nur Nachweise, die zur Berichtigung der von *Spitta* (l. c. I. S. 184 f.) gemachten Zusammenfassung dienen. Spitta stützte sich lediglich auf *Rudloff* (s. o.), der kein Interesse gehabt, seine Darlegung gerade für die letzten Jahre des 17. Jahrhunderts genau durchzuführen. Rudloff reproduziert den Lehrplan von 1660, erwähnt aber nicht die 1685 und 1698 geschehenen Änderungen.

Die Anzahl der Klassen betrug schon 1686, wie aus der Matrikel ersichtlich, sieben, die der Lehrer, einschließlich des Rektors, sechs. Auf die beiden untersten Klassen kam nur ein Lehrer. Der Unterricht muß in ihnen entweder gemeinsam oder zu ungleichen Tagesstunden erteilt worden sein. Aus der Prima konnten die Schüler zur Universität entlassen werden. Die unteren Klassen bilden gleichzeitig die Knaben-Volksschule.

[1]) Diese Abhandlung erschien zuerst im Programm des Gymnasium Gleichense.

[2]) Für die Hilfe, welche mir bei Nachforschung in den Kirchenbüchern und bei Entzifferung der Schrift die Herren Superintendent Kröhn und Oberlehrer Dr. Burckas hier bereitwilligst geleistet haben, spreche ich ihnen auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

Der lateinische Unterricht begann zu Bachs Zeit in Quarta, gemäß dem Lehrplan von 1660 (von ca. 1702 an in Quinta), und in derselben Klasse, mit einer Stunde wöchentlich, der Unterricht im Griechischen. In den Schülerverzeichnissen von 1694, 1696, 1697 und weiter findet sich bei den Quartanern eine besondere Abteilung „*Germani*“, welche am fremdsprachlichen Unterricht nicht teilnahm.

Es wurde schon erwähnt, daß 1685 das Oberkonsistorium zu Gotha eine Generalvisitation anordnete. In dem darnach an den Rektor gerichteten „*Memorial*“ beziehen sich folgende Sätze auf den Lehrplan:

„III. In *Quarta* sollen die Teutschen *materi*en, dieweil sie schon in den untersten *classen* begriffen worden nur *repet*iret, und zu dem ende alle morgen die erste stunde hie zu angewand werden. Weil denn viele stunden übrig bleiben, könnten darinn die kleinen *dialogi Reyheri tract*iret werden, auch es in der Lateinischen *Grammatica* weiter gebracht, gleichfalls mehr *exercitia propon*iret, auch wohl ein anfang zum Griechischen lesen gemacht werden.

IV. In *Tertia* könnten anstatt des *Vestibuli* die *dialogi Reyheri majores* genommen, auch mehr *exercitia styli* vorgegeben werden.

V. In *Secunda* sind die Lehr-*puncten* [aus dem kleinen gothaischen Katechismus] nicht absonderlich, sondern mit und benebenst dem *Compendio [Hutteri]* bei einem jedweden *Loco Theologico* zu *repet*iren, und könnte mann in dieser stunde die kleinen *epistolae Ciceronis* vornehmen, die der *Rhenius* zusammen getragen.

VI. In *Prima* hat mann nicht wahrnehmen können, daß die *discipuli* zur *elaboration* der *chri*en und *oration*en angeführet werden.

VII. Es were auch nützlich, wenn die *Historia universalis* aus dem *Bunone*[1]), und die *Geographia* dabey erkläret, und daß der *Curtius* benebst dem *Terentio tract*iret würde.“

1698 hat der Superintendent Joh. Abrah. Kromayer „nach Genehmhaltung der Herren Räthe und nach Collation mit den Schulcollegen“ eine Änderung des Lehrstoffes angeordnet, nach welcher in Prima zu den zu behandelnden lateinischen Schriftstellern die Reden Ciceros und für das Griechische der Phocylides hinzukamen. Auch führte er ein, „dass Sonntags zu Mittage die Kinder in allen Classen müssen in die Schule kommen, da sie aus der Predigt examiniret werden und andere gute Übungen treiben.“

Der weitere Ausbau des Lehrplanes im Jahre 1702 interessiert uns hier nicht, weil Seb. Bach die Schule schon 1700 verließ.

3. Der Schülerchor. Über die Einrichtung des Schülerchors liegen ausreichende Nachrichten leider nicht vor. Der mit der Zugehörigkeit zu diesem Chore verbundene Gelderwerb hat zweifellos beitragen müssen, die Unterhaltungskosten von Seb. Bachs Aufenthalt in Ohrdruf zu bestreiten. Eine genaue Kenntnis der Höhe dieser Einnahme wäre von Wichtigkeit für die Prüfung der Beweggründe, die Bachs Übersiedelung nach Lüneburg bestimmten. Deshalb, und weil die spärlichen Angaben bei Spitta sich auf eine spätere Zeit beziehen, stelle ich hier alles zusammen, was ich an Anhaltepunkten für eine Schätzung gefunden habe.

a) Niederschriften am Schlusse des ersten Bandes der Matrikel berichten:

„Im *Choro Musico* ist ersungen und *distribu*iret worden,

Anno		Thlr.	Gr.	Pf.
1696.	6. VII.	69.	12.	—
	5. X.	57.	14.	—
1697.	1. III.	59.	8.	6.
	6. VII.	73.	11.	6.
	5. X.	47.	14.	5.
1698.	21. III.	69.	6.	6.
	3. VII.	64.	17.	1.
	3. X.	52.	15.	7.
1699.	6. III.	57.	13.	7.
	3. VII.	74.	6.	3.
	2. X.	52.	11.	8.
1700.	8. III.	57.	10.	10.

An neüen-Jahresgelde ist ersungen,

Anno	Thlr.	Gr.	Pf.
1697	61.	18.	—
1698	64.	—	—
1699	64.	17.	—
1700	63.	7.	5.“

Es kamen also in dieser Zeit jährlich im ganzen etwa 248 Taler zur Verteilung.

b) Die Anzahl der Chorschüler mag 20 bis 25 betragen haben. Daß es mindestens 12 gewesen, geht aus einer Nachricht hervor, nach welcher zwölf Chorschüler beim Tode des Grafen Heinrich Friedrich zu Hohenlohe-Langenburg im Juni 1699 für die Leichenprozession Trauerflor erhalten haben. Die Maximalzahl von 27 bis 30 ergiebt sich aus dem sogleich zu erwähnenden Memorial von 1704.

c) Die Art der Verteilung war keine festgeregelte. Die Schulgesetze von 1647 schrieben nur vor, Rektor und Kantor hätten darauf zu sehen, daß sie „juste et proportionaliter“ bewirkt werde. In dem mehrfach erwähnten Generalvisitationsmemorial von 1685 lautet Punkt XI: „Wegen der *Cantore*y soll neben dem *Rectore* auch der *Cantor* zusagen haben, sowohl wer hinein zunehmen, als wie die *distribution* der gelder zumachen“. Endlich liegt das nachfolgende Memorial von 1704 vor, welches alte Bestimmungen in Erinnerung brachte, also auch für Bachs Zeit Anhaltepunkte gibt.

„*Memorial* vor den Herrn *Cantorem* alhier *Elias* Herda. Nachdem über die neüligste *distribution* des *Chor*-geldes viel Beschwerung sowohl unter denen Bürgern als Schülern entstanden, so habe ümb dergleichen künfftig abzuwenden, folgendes zuerinnern nöthig erachtet:

I. weil das *chor*-singen nicht eben vor ein *meritum* zu halten, und also das ersungene Geld mehr ein *beneficium* als verdienter lohn ist, in dessen Geniesung die oberen *class*en denen untern billig vorgehen, so bleibt es bei der hiebevor dißfalls gemachten verordnung, daß nemblich der schlimste *priman*er im singen dem besten *secundan*er, und der schlimste *secundan*er dem besten *tertian*er in der *distribution* vorgezogen werde, hergegen kan mann auff die *concert*isten bei austheilung des *collectur*-geldes *reflect*iren,

II. wenn der *numerus* derer *chor*-Schüler, die sich von dem Herrn *Cantore privatim in musicis inform*iren lassen, etwan stark, wie itzo ist, wird der Herr

[1]) Aus dem Lehrplan von 1702 geht hervor, daß das Buch auch später noch eingeführt blieb. Der Titel lautet (wie ich aus gütiger Mitteilung des Herrn Oberbibliothekar Prof. Dr. Ehwald in Gotha entnehme): Universae historiae cum sacrae tum profanae idea . . . Der Verfasser, Johannes Buno, war Professor am Gymnasium zu Lüneburg.

Cantor, wie Er sich bereits gutwillig erbothen, zufrieden seyn, wenn er von jedem *privat*isten des Jahrs einen Dickthaler, und also bey jedesmaligen *distribution* 9 Gr. bekömt,

III. damit auch die *portiones* der Schüler nicht alzusehr vermindert werden, könte mann einen gewissen *numerum* der *Chor*-Schüler setzen, und über 27 oder zum höchsten 30 nicht *recip*iren.

Ohrdruff, den 28. Febr. 1704.

M. *Jo. Abr. Kromayer, Sup.*"

d) Die einzige Angabe über die absolute Höhe der Einnahme eines Chorschülers finde ich in der Matrikel in einer Bemerkung beim Abgang des Primaners Albrecht im Sommer 1703 in den Worten: *„quum is nondum expleto sexennio 128 florenos solidos in choro musico esset lucratus“*, also über 89 Taler in noch nicht ganz sechs Jahren! Albrecht war 1699 nach Prima versetzt worden. Nehmen wir die Rate für den Sekundaner hoch an, zu $^2/_3$ von derjenigen für den Primaner[1]), so würde Albrecht in Prima durchschnittlich etwa 17 Taler im Jahre erhalten haben. Ob er *chori praefectus* gewesen ist, darüber gibt die Matrikel leider keinen Aufschluß.[2]) Nach Vorstehendem ist die Einnahme für den Präfekten auf mindestens 20 Taler im Jahre zu schätzen.

Eine Vergleichung dieser Ergebnisse mit dem geringen Diensteinkommen des Organisten Joh. Chr. Bach[3]) erweist die Bedeutung von Sebastians Chorverdienst für seine Unterhaltung in Ohrdruf.

4. Alter der Schüler. Die in der Matrikel befindlichen Angaben über das Alter der Schüler entsprechen (wie die Kontrolle durch die Kirchenbücher ergibt) im allgemeinen dem Alter zur Zeit der Aufstellung der Liste, also am Ende des Schuljahres, mit Ausnahme der Angaben über das Alter der Incipienten. Begreiflicherweise sind die Zahlen nicht immer genau. Doch kann man wohl annehmen, daß sich die Fehler auch teilweise kompensieren. Jedenfalls sind sie für die berechneten Mittelwerte belanglos. Ich lasse hier die Übersicht folgen, die sich aus dem Schülerverzeichnisse vom 20. VII. 1696 ergibt.

Klasse	Abteilung	Schülerzahl	Alter			Durchschnittsalter für die ganze Klasse
			höchstes	niedrigstes	Durchschnitt	
Prima	—	15	21	13	17,7	17,7
Sekunda	Veterani	3	17	16	16,1	15,1
„	Novitii	7	15	14	14,6	
Tertia	Vet.	3	17	13	15,0	13,9
„	Nov.	7	17	11	13,4	
Quarta	Vet.	11	16	10	12,5	12,0
„	Nov.	13	14	10	11,5	
„	Germani	6	13	11	12,1	
Quinta	Vet.	48	18	8	11,6	10,8
„	Nov.	58	12	$8^1/_4$	10,2	
Sexta	—	49	11	$6^1/_4$	8,6	8,6
Septima	—	67	10	$5^1/_2$	7,0	7,0

Gute Schüler der Septima wurden nach Quinta versetzt, ohne der Sexta angehört zu haben. Für solche war die Schule also nur sechsklassig.

Das Alter der Incipienten schwankt 1696 zwischen 5 und 9 Jahren und beträgt im Mittel 6,2 Jahre. Die Liste von 1698 zählt 47 Incipienten auf, darunter zehn, deren Alter zu nur $4^1/_2$ oder $4^3/_4$ Jahren angegeben ist.[1])

Daß sich die Durchschnittszahlen in den folgenden Jahren nicht gar weit von denen des Jahres 1696 entfernten, ergibt sich aus der nachstehenden Übersicht für die vier oberen Klassen. Es betrug das mittlere Alter der Schüler am Ende des Schuljahres

	in Prima	Sekunda	Tertia	Quarta
1696	17,7 Jahre	15,1	13,9	12,0
1697	17,4	15,2	13,3	12,0
1698	17,1	15,7	13,9	11,9
1699	17,9	16,0	13,3	11,7
1700	18,1	15,3	13,1	12,0

und die Gesamtzahl der Schüler in diesen Klassen in denselben fünf Jahren 65, 68, 77, 76, 74.

5. Heimat der Schüler. Für die Quartaner gibt die Matrikel nur in einigen Jahrgängen Auskunft über die Heimat. Deshalb beschränke ich die Zusammenstellung auf die drei obersten Klassen. In diesen waren durchschnittlich 50 % Stadtkinder, so 1696 von 35 Schülern 18 aus Ohrdruf, und 1700, in Bachs letztem Ohrdrufer Schuljahre, von 47 Schülern 24 aus Ohrdruf.

Von den auswärtigen Schülern stammte wiederum etwa die Hälfte aus Orten des heutigen Herzogtums Gotha. Es sind in den Jahren 1696 bis 1700 als Heimatorte verzeichnet: Altenbergen, Cabarz, Catterfeld, Emleben, Georgenthal, Gotha, Gräfenhain, Gräfentonna, Haarhausen, Hohenkirchen, Leina, Mechterstedt, Ruhla, Schwabhausen, Wahlwinkel, Waltershausen, Wechmar und Werningshausen.

[1]) Bei einer andern, aber doch vergleichbaren Gelegenheit, nämlich der Verteilung der Prämien aus der Hohenlohischen Stiftung im Jahre 1703, erhielt jeder Sekundaner zweimal soviel als ein Tertianer und der Primaner im Durchschnitt $1^3/_4$ mal soviel als ein Sekundaner.

[2]) Von 1697 bis zum 15. Januar 1700 hatte der Primaner Johann Martin *Avenarius* aus Steinbach dieses Amt. Unter ihm wird Seb. Bach gesungen haben. Von 1700 ab führt die Matrikel die Präfekten nicht mehr auf.

[3]) Nach den von Staudigel aufgefundenen (von mir im Original nicht eingesehenen) und von *Bitter* (Joh. Seb. Bach, 2. Aufl., I. S. 52) extrahierten Akten betrug dasselbe bis 1696 nur 45 Gulden, 3 Malter Korn und Brennholz, erfuhr dann eine Aufbesserung um 10 Gulden und zwei (zugesagt waren drei) Malter Korn usw. und blieb so bis 1700.

[1]) In einer Verordnung des Fürstl. Hohenloheschen Konsistoriums zu Ohrdruf von 1710 „wird denen Ältern nochmals und zwar bey Strafe anbefohlen, ihre Kinder, sobald sie 5 Jahr alt sind, ohne einigen Verzug in die Schule einzuführen,“ wie ich einer Abschrift des Konrektors Silberschlag aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. entnehme.

Die andere, nur wenig kleinere Hälfte der Auswärtigen verteilte sich in denselben fünf Jahren auf folgende Heimatorte: Arnstadt, Cassel, Eisenach, Gehren, Greußen, Jena, Nienburg, Nordhausen, Osterode (Harz), Pößneck, Römhild, Steinbach, Tasdorf, Walldorf, Wernshausen. Bei einem Rheinländer, der nach dem Friedensschluß von Ryswyk in seine Heimat zurückkehrte, ist der Geburtsort nicht angegeben.

6. Bachs Eintritt in das Lyceum. Über die Zeit der Aufnahme Seb. Bachs ist der Matrikel eine Angabe nur mittelbar zu entnehmen, weil, wie in Abschn. 1. bereits dargetan und erklärt wurde, für das Schuljahr 1694—95 die Schülerliste fehlt.

Die Ursache von Sebastians Übersiedelung nach Ohrdruf war bekanntlich der Tod seines Vaters, des Stadtmusikus Joh. Ambrosius Bach zu Eisenach. Derselbe starb Ende Januar 1695, zwei Monate nachdem er eine zweite Ehe geschlossen hatte. Die Familie löste sich auf. Nach der „Genealogie"[1] trat Sebastians älterer Bruder Johann Jakob beim Amtsnachfolger seines Vaters als Kunstpfeifer in die Lehre (Spitta l. c. I. S. 179). Aus der Matrikel erfahren wir aber, daß er, bevor dies geschehen, mit Sebastian zusammen in dem neu begründeten Hausstand des ältesten Bruders in Ohrdruf (der sich am 23. Oktober 1694 verheiratet hatte) Aufnahme gefunden haben muß. Das wird wohl schon im Februar 1695 gewesen sein.

Da Seb. Bach im Schuljahre 1695—1696 der Tertia und zwar als Novicius angehörte (vergl. die erste Liste in Abschn. 8.), so muß er von seiner Übersiedelung nach Ohrdruf an bis zum Juli oder August 1695 in der Quarta gesessen haben. Es ist wohl möglich, daß er schon auf der Schule in Eisenach das Latein begonnen hatte. Andernfalls müßte er durch besonderen Fleiß in nur einem halben Jahre — während einer längeren Zeit als höchstens sechs Monate kann er der Quarta des Lyceums nicht angehört haben — das Pensum dieser Klasse sich derart angeeignet haben, daß er nach Tertia versetzt werden konnte.

7. Bachs Lehrer am Ohrdrufer Lyceum waren

1. 1695 in Quarta: Joh. Valentin. *Wagner* († 25. V. 1701), der, bis Januar 1695 Lehrer der Sexta und Septima, in Böttigers Stelle aufrückte, während Schneider Quintus blieb;
2. 1695 bis 1697 in Tertia: Joh. Heinr. *Arnold* (s. u.);
3. 1697 bis 1699 in Sekunda: Joh. Jeremias *Böttiger*, der, vorher Quartus, nach dem am 11. I. 1695 erfolgten Tode des Konrektors Wiener dessen Amt erhielt;
4. Herbst 1699 bis März 1700 in Prima: der sehr tüchtige Rektor Joh. Chr. *Kiesewetter*.
5. Als Musiklehrer, welcher in den vier oberen Klassen an vier Tagen der Woche je die erste Nachmittagsstunde (12 bis 1 Uhr) Gesangunterricht erteilte, funktionierte bis 1697 Arnold, dann Elias *Herda*.

Joh. Chr. Bach war während dieser Jahre nur Organist und noch nicht Lehrer an der Schule. Er erhielt die unterste Lehrerstelle erst im März 1700, als der damalige Inhaber das Amt des Kirchners übernahm, und rückte ein Vierteljahr später in die durch den Tod des Joh. Günther Schneider erledigte Stelle des Quintus ein.

Über Herda hat Spitta ausführlich berichtet, wie er auch Böttiger und Kiesewetter als Bachs Lehrer erwähnt und die Hinweise auf Brückner gibt. Dagegen ist den bisherigen Biographen Bachs nichts von dem Kantor *Arnold* bekannt gewesen, der zwei Jahre lang der alleinige Lehrer Sebastians war. Über diesen gewiß nicht unbegabten Menschen, der aber ein unruhiger Kopf, wenn nicht gar ein rücksichtsloser Streber gewesen zu sein scheint, Genaueres zu erforschen und aktenmäßig festzustellen, wäre eine besondere Aufgabe, die ich einer geeigneteren Kraft überlassen muß. Joh. Heinr. Arnold wurde 1653 zu Ebeleben geboren. Nachdem er drei höhere Schulen und zwei Universitäten besucht, „hat ihn Hertzog Ernst zu Gotha zu seinem *Collegio musico* auf Friedenstein *A.* 1675 berufen lassen, und ist in selbigem Jahre zum gekrönten Poeten zu Erfurt gemacht worden." Arnold kann in Gotha nur ganz kurze Zeit gewesen sein. Nach dem Tode Herzog Ernst des Frommen wurde er Kantor in Erfurt, dann in Breitenbach, war darnach zum zweiten Male in Erfurt und in Breitenbach (meist nur je drei, nur einmal sechs Jahre in demselben Amte verbleibend) und erhielt 1690 die mit dem Kantorate verbundene Stelle des Tertius am Lyceum zu Ohrdruf (Brückner, l. c., III, Stück 10, S. 87 f.). In der Klagesache (1694) wider den verdienten, aber im Alter mürrisch und stumpf gewordenen Rektor Spindler scheint Arnold eine Hauptrolle gespielt zu haben, „der selbst Herr sein wollte und die Schüler verhetzte," so sagt über ihn eine nachträglich der Matrikel eingefügte Notiz, welche von der Hand des in historischer Forschung geübten Verfassers der „Nachrichten von der Stadt Ohrdruf", des Rektors und Kirchen- und Schulrats Fr. Krügelstein herrührt. Arnold wurde am 20. August 1697 „wegen Unfleißes" (Brückner l. c.) seines Amtes enthoben, also zu der Zeit, da Sebastian Bach eben nach Sekunda versetzt worden war. Nach einer späteren handschriftlichen Notiz des Konrektors Silberschlag ist Arnold „*a.* 1698 in Erfurt *miserrime* gestorben."

Als Lehrer in der Klasse scheint Arnold ein Tyrann gewesen zu sein. Einige Notizen in der Matrikel deuten dies an. So findet sich bei den

[1]) Die von Spitta wiederholt angezogene „Genealogie" ist der erste Teil eines Quartheftes von Manuskripten, das sich in der Musikabteilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet. (Sign. Ms 56).

Primanern Creutzburg aus Cabarz und Steuding aus Pößnek die Bemerkung: *„ob turbas, a Domino Cantore Arnoldo excitatas, scholae nostrae valedixerunt.“* Das geschah im Schuljahre 1696—97. Beide Zöglinge kehrten fünf bezw. acht Monate nach der Amtsentsetzung Arnolds zum Lyceum zurück. — Joh. Ernst Bach aus Arnstadt und der Rheinländer Geyckes stehen in der Liste vom Juli 1697 unter den Sekundanern mit dem Zusatze: *„ob intolerabilem disciplinam Domini Cantoris Arnoldi in hanc classem translati sunt.“* Ernst Bach (cf. Abschn. 10.) ist augenscheinlich in litteris ein schwaches Licht gewesen, und Arnolds Geduld wird nur für gut veranlagte Schüler ausgereicht haben. Eine Versetzung in eine höhere Klasse nur aus solchem Grunde ist aber doch eine so außergewöhnliche Maßregel, daß man annehmen muß, es seien zu jener Zeit schon Verhandlungen über die Amtsenthebung des Kantors im Gange gewesen.

Auch die Kirchenbücher zu St. Michaelis liefern kleine Beiträge. Im Kopulationsregister pflegte der Superintendent Melchior Kromayer am Jahresschlusse Nachrichten wie über die Diener der Kirche so auch der Schule, besonders über erfolgte Veränderungen niederzulegen. Bereits Ende 1691 findet sich auf S. 411 bei Arnold der Zusatz: *„Hic sequenti anno [1692] ingentis confusionis in schola et choro musico fuit auctor.“* Und sein Sohn und Amtsnachfolger, Joh. Abrah. Kromayer, schreibt 1697 auf S. 422: „In der Schule ist der Gottloße *Cantor Arnold (pestis scholae, scandalum ecclesiae et carcinoma civitatis)* durch Urtheil und Recht *remov*iret und an dessen Stelle Herr Elias Herda ...... *voc*iret .... worden.“

8. Seb. Bachs Schülerleistungen. Jede unmittelbare Nachricht über die Leistungen der einzelnen Schüler zu Bachs Zeit fehlt. Auch eine Prämienverteilung fand in den betreffenden Jahren nicht statt.[1]) Es bleiben deshalb als Unterlagen für die Beurteilung von Bachs Leistungen allein die Anordnung der Schüler und deren Alter.

In den unteren Klassen bis inkl. Quarta änderte sich, wie ein Vergleich der Jahreslisten zeigt, die Reihenfolge vielfach und zwar derart, daß man nur in der Verschiedenheit der Leistungen und vielleicht des Betragens der Schüler den Grund suchen kann, was im Einzelnen zu belegen hier zu weit führen würde. Auch in Tertia kamen zu Bachs Zeit erhebliche Änderungen gegen die Reihenfolge in Quarta vor, viel seltener in den zwei aufeinanderfolgenden Jahren des Tertianerkursus. In den beiden obersten Klassen blieb die Anordnung fast ausnahmslos ungeändert.

[1]) Erst 1703 wurden nach vieljähriger Pause wieder Prämien im Gesamtbetrage von über 64 Talern an 18 Schüler der drei oberen Klassen verteilt.

A. Das erste Schülerverzeichnis, in welchem Seb. Bachs Name uns entgegentritt, datiert vom 20. VII. 1696 und betrifft die Tertia. Es lautet:

1. Melchior Immanuel Quehl aus Gräfenhain.
2. Joh. Wilh. Tempel a. Ohrdruf.
3. Georg Kaspar Frobenius a. Ohrdruf.

Novitii.

4. *Joh. Sebastian Bach* a. Eisenach.
5. Joh. Lux a. Ruhla.
6. Benedikt Aug. Oschatz a. Hohenkirchen.
7. Joh. Georg Franck a. Ohrdruf.
8. Asmus Friedr. Jäger a. Werningshausen.
9. Joh. Abraham Fross a. Ohrdruf.
10. Georg Friedr. Mengs a. Ohrdruf.

Nach Secunda wurden versetzt 1. 2. 3. 5. und 7. Im folgenden Schuljahre gingen ab 1. 3. 6. und 10.

Dieses Verzeichnis ergibt die Tatsache: Seb. Bach war bei Schluß des Schuljahres der jüngste Tertianer, nämlich 11 Jahr 4 Monate alt, und trotzdem der erste von den sieben Einjährigen.

Zum Zwecke der Diskussion der Beweiskraft dieser Tatsache für Bachs vorzügliche Schülerleistungen habe ich mir die Frage gestellt: Wie häufig ist der Fall eines gleich jugendlichen oder eines noch geringeren Alters bei einem Schüler der Tertia in den nächstfolgenden Jahren? Ich gebe die Antwort für die Jahre 1697 bis 1702. Die Verfolgung weiter rückwärts wurde gehindert durch die Lücke in der Matrikel und würde auch in die Amtsperiode eines andern Rektors geführt haben, also möglicherweise in mehr oder weniger unvergleichbare Verhältnisse. Nur bis 1702 ging ich, weil von da ab, wie oben erwähnt, der Lehrplan eine für Quarta wichtige Änderung erfuhr. Bei allen in Frage kommenden Schülern habe ich die Altersangaben der Matrikel mit Hilfe der Geburtsregister geprüft bezw. berichtigt. Es ergab sich folgendes:

1697 sind Joh. Heinrich Rosenbusch und Joh. Chr. Dietzel die jüngsten in der Klasse, jener 11 J. 7 M., dieser 11 J. 5 M. alt.

1698 ist kein Tertianer weniger als 12 J. alt.

1699 sind die jüngsten Tertianer: Joh. Benjamin Schmalkalter aus Ohrdruf, 11 J. $8^1/_2$ M., und Friedr. Wilh. Pause aus Ohrdruf, 11 J. $8^1/_3$ M. alt.

1700: Joh. Benjamin Vollrath aus Ohrdruf, 11 J. 9 M.; Justus Heinrich Nann aus Osterode, 10 J. 7 M.

1701: Joh. Philipp Perlet aus Ohrdruf, 11 J. $3^1/_2$ M.

1702: Heinrich Friedrich Otto aus Ohrdruf, 10 J. $3^1/_2$ M., und Joh. Samuel Volckmar aus Ohrdruf, 10 J. $9^2/_3$ M.

In den Jahren 1697 bis 99 war also kein Tertianer ebenso jung wie Seb. Bach in der gleichen Klasse gewesen war, und bis 1702 finden sich nur vier Fälle eines noch geringeren Alters. Von allen oben aufgezählten neun Schülern hat aber nur

einer (Vollrath)[1] wie Bach den Platz des ersten der „*Novitii*“ eingenommen, und dieser Schüler war auf gleicher Stufe immer noch fünf Monate älter als Sebastian.

B. Die Liste der Tertianer vom 19. VII. 1697

1. *Joh. Seb. Bach.*
2. A. F. Jäger.[2]
3. J. A. Fross.

Novitii:

4. Joh. Heinr. Rosenbusch aus Ohrdruf.
5. Christoph Mich. Koch a. Ohrdruf.
6. Joh. Christoph Dietzel a. Ohrdruf.
7. Nicol. Oschmann a. Altenbergen.
8. Christoph Ernst Jacob a. Ohrdruf.
9. Joh. Mich. Schmied a. Wechmar.
10. Joh. Christoph Paul Syrbius a. Wechmar.
11. Joh. Phil. Syrbius a. Wechmar.

Nach Sekunda versetzt: 1. 2. 4. 5.
Abgegangen: 3 und 7.
Dietzel † 1698.

zeigt gegen die vorangehende in Bezug auf Seb. Bach nur den Unterschied, daß Lux (geb. ca. 1682 od. 1683) und Franck (geb. 3. III. 1683) schon nach einjährigem Besuche der Tertia nach Sekunda versetzt worden, Bach hingegen noch ein zweites Jahr in der Klasse geblieben. Franck verlor gegenüber Bach den so gewonnenen Vorsprung an Zeit wieder, indem er drei Jahre in Sekunda verbrachte, so daß Franck und Seb. Bach wiederum zusammen nach Prima versetzt wurden. Lux behielt den Vorsprung und erreichte schon 1698, also ein Jahr vor Bach die Prima, von der er am 6. X. 1702, nachdem er ihr volle vier Jahre angehört hatte und ein Jahr lang Primus der Anstalt gewesen, die Universität Jena bezog.

Lux und Franck waren, wie angegeben, um 2 bis 3 Jahre älter als Seb. Bach. Um aus dem zweijährigen Aufenthalte Bachs in Tertia einen Schluß auf seine Leistungen als Schüler zu ziehen, darf nur ein Vergleich mit solchen Schülern benutzt werden, die wie Bach zu den jüngsten in der Klasse gehörten. Ich wähle die schon bei der Diskussion der Schülerliste von 1696 erwähnten. Von diesen saßen 3 Jahre in Tertia: Vollrath (1698 bis 1701) und Volckmar (1701 bis 1704). Die meisten gebrauchten wie Seb. Bach 2 Jahre, nämlich: Schmalkalter und Pause (beide 1698 bis 1700), Perlet (1700 bis 1702), Otto (1701 bis 1703). Nur ein einziger von ihnen hat die Tertia mit einem Jahre absolviert, das ist Rosenbusch (1696 bis 97), der aber auch 2 Jahre in Quarta gesessen hatte, während Bach, wie in Abschn. 6. festgestellt wurde, nur ein halbes Jahr der Ohrdrufer Quarta angehört haben kann.

Hiernach ist das zweijährige Verbleiben Bachs in der Tertia durchaus kein Anzeichen für eine Minderwertigkeit seiner Schülerleistungen.

C. Es bleiben noch die beiden Verzeichnisse der Jahre 1698 und 1699 übrig:

18. VII. 1698.
Secunda.

1. Christoph Ludw. Breitschuch a. Ohrdruf.
2. Joh. Justinus Zang a. Ohrdruf.
3. Joh. Wilh. Tempel a. Ohrdruf.
4. Joh. Georg Franck a. Ohrdruf.
5. *Joh. Seb. Bach.*
6. Asm. Fr. Jäger.
7. Friedr. Gottfr. Schindler a. Gräfentonna.
8. Joh. Christian Marci a. Waltershausen.
9. Joh. Sebast. Albrecht a. Werningshausen.
10. *Joh. Ernst Bach* a. Arnstadt.
11. Joh. Heinr. Rosenbusch.
12. Christian Mich. Koch.

Nach Prima versetzt: 1. 2. und 3.
Abgegangen im folg. Schuljahre: Koch.

24. VII. 1699.
Secunda.

1. Joh. G. Franck.
2. *Joh. Seb. Bach.*
3. Asm. Fr. Jäger.
4. Fr. Gottfr. Schindler.
5. Joh. Chr. Marci.
6. Joh. Seb. Albrecht.
7. *Joh. Ernst Bach.*
8. Joh. Heinr. Rosenbusch.

Novitii:

9. Joh. Mich. Schmied a. Wechmar.
10. Joh. Chr. Paul Syrbius a. Wechmar.
11. *Georg Erdmann* a. Leina.

Nach Prima versetzt: 1. 2. 3. 6. und 8.
Abgegangen im folg. Schuljahre: *Seb. Bach.*

In der Liste von 1698 fehlt die Abgrenzung der „*Novitii*“. Der Grund liegt offenbar darin, daß die einjährigen Sekundaner Bach und Jäger über vier Schüler gesetzt worden sind, die bereits im zweiten Jahre der Klasse angehörten. Die unter 7. bis 9. genannten waren im Laufe des Schuljahres 1696—97 aufgenommen und nach Sekunda gesetzt worden (Albrecht am 8. X. 97, Marci am 25. V. 98, Schindler am 14. VII. 98) und werden sich vermutlich nicht so, wie erwartet, bewährt

[1]) Meine Nachforschungen über die weiteren Lebensschicksale dieser neun Schüler führten bei zweien zu einem negativen Ergebnis: Rosenbusch ist in Jena am 16. VIII. 1703 immatrikuliert worden; Nann ging 1701 vom Lyceum ab. Von ihren Lebensläufen konnte ich Weiteres nicht in Erfahrung bringen. — Frühzeitig starben: Dietzel (1698 durch Ertrinken), Schmalkalter (1708, wohl als Student in Jena) und Pause (1706). — *Vollrath* war 1733 „Hochgräfl. Hohenloh. Neuensteinischer Cantzley- und Consistorial-Rath“ und starb am 27. V. 1739. *Perlet* starb am 23. I. 1746 als Bürgermeister von Ohrdruf. *Volckmar* starb am 1. X. 1730 als designierter Prokonsul (zweiter Bürgermeister) von Ohrdruf. *Otto*, der jüngste Tertianer aus allen sieben Jahrgängen, geb. zu Ohrdruf d. 18. IV. 1692, ist später durch wissenschaftliche Arbeit hervorragend geworden. Die von ihm begonnene „Thuringia sacra“ hat seinen Namen bei den Forschern thüringischer Geschichte in Ehren erhalten.

[2]) Die aus früherer Liste wiederkehrenden Schülernamen sind hier gekürzt.

haben. Die Ungewöhnlichkeit einer Änderung der Reihenfolge in Sekunda spricht nur für Seb. Bachs (und Jägers) gute Leistungen. Die Überspringung des Arnstädter Bach findet hingegen ihre Erklärung in der Begründung von dessen Versetzung nach Sekunda (cf. Abschn. 7.).

Seb. Bach erlangte die Reife für die Prima in 2 Jahren, d. h. in derjenigen Zeit, welche die Besten hierzu gebrauchten. Denn wir finden in den Jahren 1697 bis 1700 keinen aus Tertia nach Sekunda versetzten Schüler, der diese Klasse in kürzerer Zeit absolviert hätte, wohl aber gebrauchten 27 % von ihnen längere Zeit als Seb. Bach, nämlich 3 Jahre.

Das am 14. VIII. 1700 aufgestellte Verzeichnis der Primaner hier abzudrucken, ist zwecklos. Es mag nur erwähnt sein, daß Seb. Bach dort nochmals unter den abgegangenen Primanern erwähnt ist.

9. Seb. Bachs in Ohrdruf erreichte Schulbildung ist aus dem Lehrplane annähernd zu beurteilen. Wie lange er noch seine Studien auf dem Lyceum hätte fortsetzen müssen, um die Reife für die Universität nach den damaligen Anforderungen zu erreichen, erhellt aus folgendem.

Der Besuch der Prima sollte gemäß den *Leges scholae Ordruviensis*, die 1647 der Superintendent Mose gegeben, für die Einheimischen[1]) ein vierjähriger sein, nach welchem die Schüler durch Ablegung eines Examens ihrer Reife für die Akademie (Universität) zu erweisen hatten. Doch fehlt es nicht an Beispielen dafür, daß das Ziel in kürzerer Frist erreicht wurde, selbst von Schülern, die aus der Grafschaft stammten und in ihr später angestellt wurden. Hier ein Beleg aus Seb. Bachs Zeit. Ernst Ludwig Roth, Pfarrersohn aus Schwabhausen (dessen Name sich in der Matrikel zuerst 1691 findet, als er der zweite unter den einjährigen Quartanern war), wurde 1696 von Sekunda nach Prima versetzt und ging am 24. IV. 1699, also nach nur zweiundeinhalbjährigem Besuche der Prima zur Akademie. Trotzdem erhielt er 1708 die Pfarrerstelle zu Schwabhausen und wurde 1721 Diakonus zu Ohrdruf (wo er 1727 starb).

Es ist deshalb als wahrscheinlich anzunehmen, daß Seb. Bach, dessen Schülerleistungen auf Grund der im vorigen Abschnitt enthaltenen Untersuchung als recht gute angesehen werden müssen, die Reife für die Universität mit höchstens dreijährigem Besuche der Prima des Ohrdrufer Lyceums, also im August 1702, erreicht haben würde.

10. Über einige Mitschüler Seb. Bachs. Von Bachs Mitschülern sind sein Bruder Jakob, sein Vetter Ernst[2]) und Georg Erdmann besonders zu berücksichtigen. In den bisherigen Bachbiographien ist nur Erdmann als Schulkamerad Sebastians erwähnt. Über ihn vergl. Abschn. 12 dieser Abhandlung.

Joh. Jakob Bach (cf. Abschn. 6), geb. d. 9. II. 1682, steht in der im Juli 1696 aufgestellten Liste unter denjenigen Tertianern, welche im Verlaufe des Schuljahres 1695—96 das Lyceum verließen. Das Datum seines Wegganges fehlt, offenbar weil derselbe noch vor dem Amtsantritt des Rektors Kiesewetter erfolgte.

Zur Beurteilung des Verhältnisses der beiden jüngeren Brüder Bach zueinander möchte ich darauf hinweisen, daß Sebastian erst ein Jahr alt war, als sein ältester Bruder, Joh. Christoph, das väterliche Haus zu Eisenach verließ, um in Erfurt unter Pachelbels Leitung sich der Musik zu widmen. Christoph und Sebastian sind dann erst wieder in Ohrdruf Hausgenossen geworden. Es ist deshalb wahrscheinlich, ja natürlich, daß Sebastian in dem um 14 Jahre älteren Christoph weniger den Bruder als den Lehrer und Erzieher sah, dagegen mit aller Bruderliebe an dem nur um drei Jahre älteren Jakob hing, der mit ihm in Eisenach aufgewachsen war und mit ihm das Schicksal der Verwaisung teilte. Er wird sich ihm in den neuen Verhältnissen in Ohrdruf um so inniger angeschlossen haben, als er nur bei ihm ein Verständnis für die Erinnerungen seiner Eisenacher Kindheit finden konnte.[1]) Das später (vermutlich 1704, als Jakob Abschied nahm, um in schwedische Dienste[2]) zu treten) von Sebastian komponierte *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (cf. Spitta I. S. 231) ist ein Beleg für das herzliche Verhältnis.

Joh. Ernst Bach, geb. d. 8. VIII. 1683, war der älteste Sohn des 1693 verstorbenen Hof- und Stadtmusikus Joh. Christoph[3]) Bach zu Arnstadt, des Zwillingsbruders von Sebastians Vater. Es ist bekannt, daß dieses Brüderpaar eine außergewöhnliche Gleichartigkeit des äußeren und inneren Wesens besaß, welche jedermann in Verwunderung setzte, und daß sie sich aufs zärtlichste liebten.[4]) Ein so inniges Verhältnis dürfte sich mehr oder weniger auch auf die Söhne übertragen haben.

Die Mutter Ernst Bachs war eine Tochter des Kirchners Eisentraut zu Ohrdruf. Vielleicht hat die Möglichkeit, bei Verwandten zu wohnen, die Veranlassung dazu gegeben, daß Ernst Bach nach Ohrdruf kam. Er trat am 11. November 1696 in die Tertia des Lyceums ein. Im Schülerverzeichnis von 1697 steht er bereits unter den Sekundanern mit der oben (Abschn. 7.) erwähnten Begründung seiner Versetzung. Wenn nun auch aus dieser zu schließen ist, daß er die Reife für Sekunda noch nicht erlangt hatte, so bleibt es doch auffallend, daß er bis zu seinem Abgange am 18. April 1701, also $4^1/_2$ Jahre lang, in derselben Klasse sitzen blieb, ohne nach der Prima zu gelangen. Es beweist dies, daß er sehr viel weniger für die Wissenschaften veranlagt gewesen als sein Vetter Sebastian.

Ernst Bach war $3^1/_2$ Jahre lang der Mitschüler, von 1697 bis 1699 der Klassengenosse Sebastians und nach obigem wahrscheinlich auch dessen bester Schulfreund. Diese bisher nicht bekannten Umstände stützen die von Spitta (l. c. I. S. 198) nur als Vermutung geäußerte Annahme, daß Ernst Bach einige Jahre später in Hamburg seinem aus Lüneburg herübergekommenen Vetter zuerst die Wege gewiesen habe. Wie treu Sebastian dann in Arnstadt (1703 bis

---

[1]) Unter Einheimischen sind jedenfalls solche Schüler zu verstehen, die aus Orten der Grafschaft Obergleichen stammten.

[2]) Auch den von Sebastians Onkel Georg Christoph (geb. zu Erfurt d. 6. IX. 1642, gestorben zu Schweinfurt d. 24. IV. 1697) begründeten fränkischen Zweig der Familie Bach finden wir, aber erst nach Sebastians Ohrdrufer Zeit, in der Matrikel vertreten. Ein Enkel des ebengenannten Schweinfurter Kantors, nämlich der am 10. IX. 1695 geborene *Joh. Lorenz Bach* wurde am 2. III. 1712 aufgenommen und gehörte bis zum 12. IX. 1713 der Prima des Lyceums an, das er verließ, um sich der Musik zu widmen. Er wurde später Organist zu Lahm in Franken und fertigte jene Abschrift des Familienstammbaumes an, die von seinem Urenkel, dem Pfarrer Ferrich zu Seidmannsdorf bei Coburg, veröffentlicht wurde (cf. Spitta I. S. XV und 154).

[1]) Es befand sich kein dritter Schüler aus Eisenach zu jener Zeit auf dem Lyceum.

[2]) Über seine Teilnahme an Karls XII. russischem Feldzug cf. Spitta I. S. 763.

[3]) Diese zwei Vornamen kehren in der Familie Bach häufig wieder.

[4]) cf. *Forkel*, Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802. S. 4; auch *Spitta* l. c. I. S. 154 f.

1707) bemüht gewesen, die bedrängte Lage seines Verwandten zu bessern, berichtet Spitta (I. S. 194).

Ob Seb. Bach noch zu anderen von seinen Ohrdrufer Schulkameraden später Beziehungen unterhalten hat, ist nicht bekannt.

11. Bachs Abgang. a) Zeitpunkt. Noch 1880 sagt *Bitter* in der 2. Aufl. seines „Joh. Seb. Bach" Band I. S. 55: „Gewiß ist, daß Sebastian im Jahre 1699 aus Ohrdruf fortging." Bitter übersah oder ignorierte die 1873 in Spittas Werk (I. S. 187) resümierten Ergebnisse der von letzterem veranlaßten Untersuchung des Prof. *W. Junghans* in Lüneburg, welche in der 1870 erschienenen Programmabhandlung [1]) des dortigen Johanneums niedergelegt sind. In dem Verzeichnisse des Mettenchors der Michaeliskirche zu Lüneburg für die Zeit vom 3. April bis 1. Mai 1700 stehen „unter 15 Schülern Erdmann an neunter und Bach an zehnter Stelle von oben gerechnet". Da ihre Namen vorher sich nicht finden, schloß Junghans mit Recht, daß beide erst zu Ostern nach Lüneburg gekommen sind.

Durch die Matrikel des Lyceums zu Ohrdruf wird der Zeitpunkt von Bachs Weggang bis auf den Tag, nämlich den 15. März 1700 festgelegt. Die Chorgeldverteilung vom 8. März 1700 wird vielleicht noch die Mittel zur Ausrüstung und ein bescheidenes Reisegeld für Sebastian geliefert haben, so daß dieser am 15. März abreisen konnte. Er ist zunächst wahrscheinlich zu seinem Kameraden Erdmann (vergl. Abschn. 12.) gewandert, worauf dann beide in der zweiten Hälfte des März gemeinsam ihren Weg nach Lüneburg genommen haben werden.

b) Gründe für den Abgang. In dem Nekrologe, der 4 Jahre nach Sebastians Tode in Mizlers Musikalischer Bibliothek [2]) erschien und von seinem zweiten Sohne *Karl Philipp Emanuel* in Gemeinschaft mit Sebastians vormaligem Schüler *Agricola* verfaßt ist, findet sich die Angabe (S. 161), daß sich Joh. Seb. Bach „nachdem sein Bruder gestorben war" nach Lüneburg begeben habe. Man hat fortan das Ableben des Joh. Christoph als Grund der Übersiedelung angesehen, bis die durch *Bitter* veranlaßten Nachforschungen in den Kirchenbüchern zu Ohrdruf die Unhaltbarkeit dieser Annahme dadurch erwiesen, daß sie 1721 als das Todesjahr von Sebastians Bruder feststellten.

Die Notiz in der Matrikel lautet: *„Luneburgum ob defectum hospitiorum se contulit d. 15. Martii 1700"*. Dieser Grund für den Weggang Seb. Bachs [3]) ist sicherlich ein gewichtiger, aber meines Erachtens nicht der einzige gewesen. Für seine Triftigkeit spricht folgendes.

Als Joh. Christoph Bach 1695 seine zwei jüngeren Brüder bei sich aufnahm, war er erst seit kurzem verheiratet (cf. Abschn. 6.). Bis zum März 1700 hatte sich seine Familie um zwei eigene Kinder vermehrt: Tobias Friedrich, geb. d. 21. VII. 1695 und Christiane Sophie, geb. d. 20. VIII. 1697 (die sich 1722 an den Lehrer Happe verheiratete); ein drittes Kind, Joh. Bernhard, wurde ihm am 24. XI. 1700 geboren. Es ist begreiflich, daß dadurch seiner Opferwilligkeit (über sein Diensteinkommen s. oben die letzte Fußnote zu Abschn. 3) Sebastian gegenüber immer engere Schranken gezogen wurden. Tatsächlich mußte er sich dazu bequemen, die Lehrtätigkeit an der Schule aufzunehmen, welche er wegen mangelnder Neigung (und Vorbildung) zu diesem Berufe bei Antritt seiner Organistenstelle einem andern überlassen hatte, und die er bis an sein Lebensende nur als eine Last und Behinderung in der Pflege der Musik empfunden hat.

Andrerseits haben wir in Abschnitt 3. festgestellt, daß die Verteilung der Chorgelder eine für Seb. Bach nicht unwesentliche Einnahmequelle gebildet haben muß, welche sich überdies bei seinem weiteren Verbleiben in Ohrdruf noch erheblich gesteigert haben würde.

Darum halte ich die Annahme für gerechtfertigt, daß bei dem vierzehnjährigen Knaben das Verlangen lebendig und für seine Entschließungen bestimmend gewesen ist: seinen Horizont, und gewiß nicht am wenigsten den musikalischen, zu erweitern.

Daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wiederholt stimmbegabte Schüler aus Thüringen sich nach Lüneburg wandten, hauptsächlich angelockt durch die Aussicht auf Chorverdienst, hat W. Junghans (l. c. S. 11) dargetan. Aber nicht der (aus Wien gebürtige) Lüneburger Organist Joh. Jakob Löw hat Bach nach Lüneburg gezogen, wie Junghans als Vermutung andeutet, sondern der Ohrdrufer Kantor Elias Herda, der selbst vorher in Lüneburg gewesen, hat Erdmann und Bach dahin gewiesen (cf. Spitta I. S. 186). [1])

12. Georg Erdmann und dessen Einfluß auf Seb. Bachs Lebensgang. Über den Geburtsort von Bachs Jugendfreund Georg Erdmann, der mit ihm nach Lüneburg zog, [2]) gibt die Matrikel

[1]) Betitelt: „Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg eine Pflegstätte kirchlicher Musik."

[2]) „Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht u. s. f. Des vierten Bandes erster Teil. Leipzig, im Jahre 1754. Im Mizlerischen Bücher-Verlag," kl. 8⁰, S. 158 ff.

[3]) Eine ähnliche Begründung findet sich in der Matrikel beim Abgang anderer Schüler wiederholt in der bestimmten Fassung „ob defectum hospitiorum liberalium".

[1]) Daß Georg Böhm, der seit 1698 in Lüneburg angestellt war, aus Hohenkirchen bei Ohrdruf stammte, hat *Richard Buchmeyer* neuerlich festgestellt.

[2]) Wie bekannt, studierte Erdmann später Jura, trat in russische Dienste und starb 1736 als Kaiserlich Russischer Resident zu Danzig. Durch ihn, der seinen Schulfreund auch in Weimar wieder aufgesucht hat, ist ein für die Bachforschung sehr wichtiges Dokument erhalten worden, jener Brief nämlich, in welchem Bach von Leipzig aus 1730 seine Lage schilderte. Der Brief lag mit anderen

die von Spitta (l. c. I. S. 187) vergeblich gesuchte Auskunft. Er stammte aus Leina, einem Dorfe zwischen Gotha und Waltershausen, also aus der Heimat des Kantors Herda. Georg Erdmann wurde dort am 19. Februar 1682 als Sohn des Hans Erdmann jun. getauft.[1] Am 17. Januar 1698 in die Tertia des Lyceums zu Ohrdruf aufgenommen, wurde er im Sommer desselben Jahres nach Sekunda versetzt, war hier als letzter in der Reihenfolge (vergl. das letzte Verzeichnis im Abschnitt 8) ein Jahr lang Klassengenosse des um drei Jahre jüngeren Seb. Bach und verließ die Anstalt als Sekundaner am 19. Januar 1700. Sein Abgang wird wie derjenige Bachs begründet: *ob defectum hospitiorum abiit Luneburgum*. Die zwischen seinem Weggang von Ohrdruf und der Abreise nach Lüneburg liegenden 6 bis 7 Wochen[2] wird er wohl in seinem Elternhause in Leina zugebracht haben.

Meines Erachtens hat Erdmanns, von Herda jedenfalls beratene Entschließung die erste Veranlassung dazu gegeben, daß auch Sebastian Bach nach Lüneburg übersiedelte. Die Beziehungen zwischen Herda und Erdmann sind augenscheinlich von vorneherein innigere gewesen, als die zwischen Herda und Bach. Dafür spricht schon die Koincidenz folgender Data:

Herda wurde am 7. Januar 1698 in sein Amt als Lehrer der Tertia eingeführt, und bereits zehn Tage später wird, aus dem gleichen Dorfe Leina stammend, Erdmann als Schüler aufgenommen und zwar in Herdas Klasse! Es liegt jedenfalls näher, einen ursächlichen Zusammenhang zwischen beiden Tatsachen anzunehmen[1]) als ihr Zusammentreffen nur als zufällig hinzustellen.

hinterlassenen Papieren Erdmanns fast 1½ Jahrhunderte im Kaiserl. Staatsarchive zu Moskau, und es ist Spittas Verdienst, ihn ans Tageslicht gezogen zu haben. Er findet sich abgedruckt im 2. Band von Spittas Werk S. 82—84.

[1]) Diese Data danke ich Herrn Pfarrer A. Heyn in Leina.

[2]) In diese Zwischenzeit fällt die Einführung des Gregorianischen Kalenders. Auf den 18. Februar 1700 folgte sogleich der 1. März.

Ferner ist zu berücksichtigen, daß Herda niemals Bachs Klassenlehrer gewesen, vielmehr nur in den vier Singstunden und als Leiter des Schülerchors mit Bach in Berührung kam.

Endlich ist die Tatsache hier zu beachten, daß Erdmann in dem Lüneburger Verzeichnis der Mettenchorschüler über Bach steht (cf. Abschn. 11 a.). Spitta glaubte daraus die Folgerung ziehen zu sollen, daß Erdmann (in Lüneburg) einer höheren Klasse angehörte als Bach (l. c. S. 187), wie er auch von Bach irrtümlich annahm, daß er „in Ohrdruf nicht über die Sekunda hinausgekommen" sei (l. c. S. 184). Wir haben aber oben aus der Matrikel ersehen, daß Bach als Primaner, Erdmann als Sekundaner vom Lyceum schieden. Will man der Umkehr der Reihenfolge überhaupt eine Bedeutung beimessen, und sie nicht bloß auf den Altersunterschied zurückführen, so könnte sie durch die Annahme erklärt werden, daß Herdas Fürsorge und Empfehlung sich in erster Linie auf Erdmann (wenn nicht gar auf ihn allein) bezogen habe.

Der Sachverhalt dürfte also folgender gewesen sein: Sebastian Bach ergriff die sich darbietende Gelegenheit und schloß sich, vertrauend auf seine gute Stimme und im Bewußtsein seiner musikalischen Leistungsfähigkeit, Erdmann an, um aus den ihm zu enge gewordenen Ohrdrufer Verhältnissen herauszukommen.

[1]) Ob Erdmann mit Herda verwandt war, ist bisher nicht festgestellt. — Aus Leina besuchte zu jener Zeit (und zugleich schon vor Herdas Anstellung) nur ein Schüler das Lyceum, Heinr. Sebast. Höpffner, aufgenommen d. 22. VI. 1697 und am 19. VI. 1699 aus Prima abgegangen.

Der Stammbaum des Ohrdrufer Zweigs der Familie von Johann Sebastian Bach.

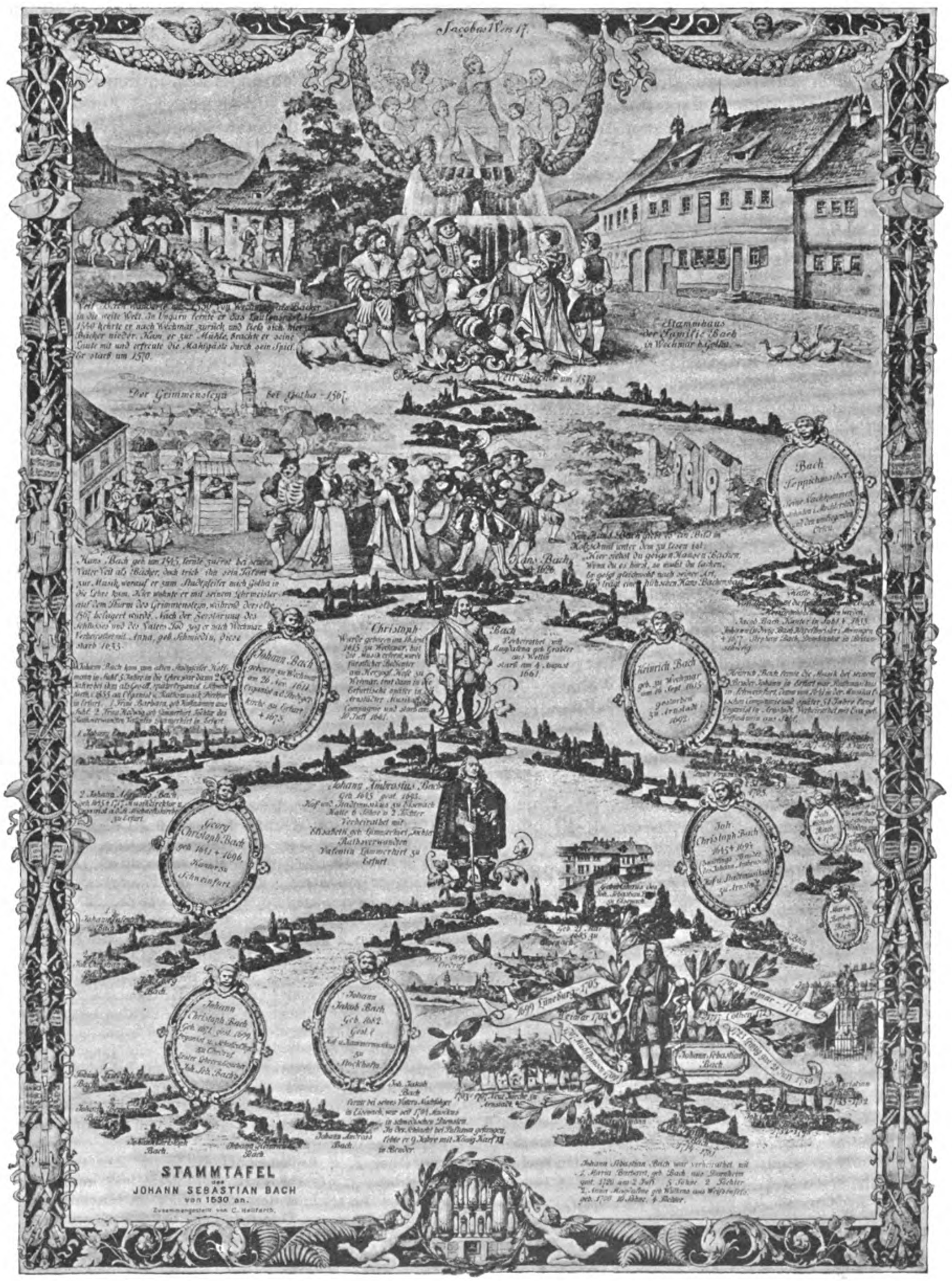
Von Prof. Dr. **Friedrich Thomas.**

Die im Sommer 1898 hier[1]) veranstaltete Feier der Erinnerung an Joh. Seb. Bachs Ohrdrufer Schulzeit führte auch dazu, Umschau zu halten nach den noch lebenden männlichen Nachkommen jenes Johann Christoph Bach, in dessen Familie der verwaiste jüngere Bruder Johann Sebastian von 1695—1700 Aufnahme fand. Die meisten der im Druck erschienenen Mitteilungen über die Familie Bach berücksichtigen noch die Neffen Johann Sebastians, aber nicht mehr deren Nachkommen, so auch die von *Ferrich* in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 45. Jahrg., 1843, No. 30 und 31 veröffentlichten, welche *Spitta* (Joh. Seb. Bach, Band I, 1873, S. 15) erwähnt. Nur zwei gedruckte Stammbäume kenne ich, welche von den nachfolgenden Generationen Kenntnis zu geben suchen. Diese sind:

1. Der von *Bitter* 1868 im zweiten Anhang zu Bd. II seines Werkes »Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder« veröffentlichte Mannesstammbaum, welcher außer den Mängeln und Fehlern des handschriftlichen Ohrdrufer Familienstamm-

[1]) Die Arbeit erschien zuerst im Programm des Gymnasium Gleichense zu Ohrdruf Ostern 1899, früher als die hier vorangestellten »Ergebnisse«. Der Neudruck des »Stammbaumes« kam mir unerwartet, so daß ich mich auf Einfügung einiger Zusätze beschränken mußte, nicht aber die Literaturangaben in den »Bemerkungen« (z. B. durch Hinweise auf Gelbkes Kirchen- und Schulenverf. u. anderes) zu ergänzen vermochte. Die Stammtafel ist unverändert abgedruckt. Gegenüber einigen mir zugegangenen, vermeintlichen Verbesserungen derselben, die ich unbeantwortet ließ, erwähne ich, daß bis heute ein Fehler in ihr nicht gefunden worden, aber auch die Beseitigung des Fragezeichens bei No. **23** meines Wissens um keinen Schritt vorwärts gekommen ist.

baumes (siehe unten) noch andere enthält, die durch Flüchtigkeit oder falsche Konjekturen von *Bitter* hinzugebracht sein mögen. Einige Richtigstellungen sind schon von *Rob. Musiol* in dem Musikalischen Wochenblatt I, 1870, No. 27 bewirkt worden und zwar auf Grund von Material, das er von *Bitter* erhielt. Dieser hat jene Verbesserungen des Stammbaumes (sie betreffen nur No. **5**, **6** und **7** meiner Stammtafel) dann auch selbst publiziert



in der 2. Aufl. seines »Joh. Seb. Bach« 1880, Bd. I, S. 52. Bezeichnend für die geringe Sorgfalt, mit der *Bitter* den Stammbaum behandelte, ist die ebenda auf S. 41 stehende Angabe, daß die Linie des Christoph Bach ausgestorben sei und nur die des Johann Bach zu Erfurt bis in die neueste Zeit herabreiche.

2. Der in der Neuen Musikzeitung VI, 1885, No. 21 zusammengestellte Stammbaum beschränkt sich

auf die als Musiker tätig gewesenen Glieder und enthält über den Ohrdrufer Zweig die Data meist wie der Bittersche.

Der handschriftliche Eisenacher Familienstammbaum (cf. Spitta l. c. S. 16), der sich jetzt im Besitz des Herrn Rechnungsrats Bach in Weimar befindet, reicht in Bezug auf den Ohrdrufer Zweig nur bis zu einigen Angaben über die Neffen von Joh. Sebastian. Sehr viel vollständiger ist das alte Ohrdrufer Exemplar, welches Herr Apotheker Bach (No. **33** meiner Tafel) besitzt, und in welchem sich auch Zusätze von der Hand des Herrn Staudigel [1]) finden. Aus diesem Exemplar, welches Staudigel an Bitter schickte, schöpfte letzterer seine uns hier angehenden Angaben.

Um die unerquickliche Arbeit der Verbesserung nicht halb zu tun, habe ich es mir angelegen sein lassen, alle Data dieser Handschrift, soweit sie den Ohrdrufer Zweig betreffen, sorgfältig zu prüfen, bezw. zu berichtigen und zu ergänzen. Mit Ausnahme der Geburt von No. **1** (angegeben nach der kurzen Selbstbiographie s. u.) und einiger durch noch Lebende (No. **32** und **33**) verbürgter Data unter No. **31** bis **35** fußen sämtliche Angaben der nebenstehenden Stammtafel auf Ausweisen der betreffenden Kirchenbücher. Diese Zuverlässigkeit danke ich der gütigen Beihilfe seiner Durchlaucht des Fürsten Hermann zu Hohenlohe-Langenburg, sowie der Herren Superintendent Schmidt in Eisfeld, Lehrer Vetter in Erfurt, Univ.-Prof. D. Drews (jetzt in Gießen) und Superintendent Braasch in Jena, Stadtvikar Schweikhardt in Langenburg, Pfarrer Goes in Michelbach, Stadtpfarrer Maisch in Oehringen, Superintendent Kröhn und Pfarrer Sörgel in Ohrdruf, Superintendent Ritter in Udestedt, Pfarrer Lachmann in Wechmar und Pfarrer Krebs in Werningshausen. Auch waren mir durch Auskünfte behilflich die Herren Stadtarchivar Dr. Beyer († 1900) und Kirchner Völker in Erfurt, Rektor Dr. Brackebusch in Gandersheim, Pfarrer Höring in Pferdingsleben und Rechnungsrat Bach in Weimar. Allen spreche ich hiermit meinen Dank für ihre bereitwillige Unterstützung aus.

Bei allen Gliedern des Stammbaumes, welche im Ohrdrufer Schuldienste gestanden haben, dieses Amt in der Tafel anzugeben, mangelte es an Raum. No. **1** und **6** unterrichteten nur in den unteren Klassen, **4**, **10** und **12** in Tertia, **24** in Sekunda, vergl. *Rudloffs* Geschichte des Lyceums zu Ohrdruf (Arnstadt 1845). Über **28** und **29** siehe die Bemerkungen. Das vom Superintendenten Kromayer in Ohrdruf 1685 angelegte Buch, in welches die Kirchen- und Schuldiener der Grafschaft ihren Lebenslauf eigenhändig einzuschreiben hatten, enthält Nachrichten, welche von *Brückner*, [2]) *Spitta* u. a. benutzt worden sind, nämlich über No. **1**: verfaßt 1700; **2**: verfaßt 1720: **3**: ohne Zeitangabe, Data bis 1721 reichend; **4**: verfaßt 1730; **6**: verfaßt 1749. Wo das Original, welches von Staudigel 1872 in der hiesigen Kirchenbibliothek aufgefunden wurde (cf. Spitta l. c. I, Fußnote zu S. 183) sich jetzt befindet, konnte ich nicht ermitteln. In der Kirchenbibliothek ist es nicht mehr. Ich sah nur die eben erwähnten Lebensläufe in Kopien von Staudigels Hand.

Der Name Bach findet sich in den Ohrdrufer Kirchenbüchern vereinzelt auch schon vor der Zeit, mit welcher die Stammtafel beginnt. Spitta erwähnt dies (l. c. I, S. 182), hat aber die Kirchenbücher nicht selbst eingesehen. Ich vervollständige deshalb seine Angabe (sowie den Kirchenbuchauszug, den Bitter l. c. 1880 I, S. 7 gibt) dahin, daß die ältesten Nachweise auf Auswärtige oder Zugezogene aus Wechmar, Wölfis und Erfurt deuten. Im Ohrdrufer Trauregister finden sich: 13. II. 1564 eine Margarethe Bach von Wechmar, 19. VIII. 1565 Apollonia Bach (ohne Angabe der Herkunft) und 24. IX. 1570 Barbara Bach von Wölfis; im Totenbuche: 2. IX. 1576 Anna Bach von Erfurt und 3. V. 1579 Hans Bach von Erfurt. Andere reihen sich ebenda noch an in den Jahren 1600—1625. Von 1626—1712 enthalten die Sterberegister zu Ohrdruf den Namen Bach keinmal.

In den nachfolgenden „Bemerkungen" habe ich außer Hinweisen auf gedruckt erschienene Nachrichten einige weitere mir bekannt gewordene Angaben mitgeteilt und auch über weibliche Nachkommen kurze Notizen gegeben. Die unter No. **5** könnten vielleicht für die noch immer nicht aussichtslosen Nachforschungen nach bisher unbekannten Bachschen Kompositionen nützlich sein.

Die Tafel tut dar, daß gegenwärtig nur vier männliche Träger des Namens Bach leben, welche direkte Descendenten des Ohrdrufer Stammvaters sind.

Bemerkungen.

(Die fettgedruckten Zahlen beziehen sich auf die Nummern in der Stammtafel. Abkürzungen: S. = Sohn; T. = Tochter.)

Zu **1**. vergl. Brückner III. Stück 10. S. 95; Spitta l. c. I. S. 181 bis 183; Bitter l. c. 1880 I. S. 51 ff., IV. S. 40—47. Bitter hat den der Berufung nach Ohrdruf vorangegangenen Arnstädter Aufenthalt in einen Eisenacher irrtümlich verwandelt. Das Datum der Geburt harmoniert mit dem Taufregister der Kaufmannskirche zu Erfurt, in welchem zwei Tage später, 18. VI. 1671, die Taufe des Johannes Christophorus verzeichnet ist. Dieses Datum wie auch den Geburtstag von **2** gebe ich unverändert nach den Kirchenbüchern ohne Umrechnung auf den Gregorianischen Kalender.

Die Wertschätzung des **1**. durch seine Zeitgenossen kommt in zwei Bemerkungen der Ohrdrufer Kirchenbücher zum Ausdruck, die eine in der vom damaligen Superintendenten beim Jahresschluß 1691 gegebenen Übersicht der Kirchen- und Schuldiener, wo dem Namen des **1**. die Worte beigefügt sind: »ein junger, doch künstlicher Mensch, war Organist«; die andere im Totenbuche 1721 besteht in dem ehrenden Zusatz »optimus artifex«.

Eine T. von **1**. heiratete 1722 den Schuldiener Joh. Chr. Happe, der zuletzt Konrektor war (cf. Rudloff S. 42), eine andere starb 1742, die Witwe 1745.

Über **2**. s. Brückner III. 9. S. 35. Die ebenda III. 10 S. 95 angegebene Jahreszahl 1725 ist falsch und muß 1720 lauten, wie auch das Verzeichnis der Schuldiener im Kirchenbuch zu Pferdingsleben bestätigt. — Udestedt liegt bei Vieselbach in S.-Weimar. — Über **3**. s. Brückner III. 10. S. 95 f.; Spitta I. S. 519 f., 796. Außer dem unter **9**. genannten S. hinterließ **3**. eine T. Christine Marie Elisabeth, geb. 1736, verheiratet 1760 mit Joh. Valentin Scherlitz, und eine zweite: Johanne Friederike Catharina, geb. 1742, welche 1783 den Ratsherrn zu Ohrdruf Georg Bartholom. Schmutzler heiratete; eine dritte war jung gestorben (1740). Die Witwe starb 1772.

4. studierte Jura in Jena von Ostern 1723 ab, mußte aber, wie er in seinem Lebenslauf mitteilt, noch vor beendetem Triennium wegen Armut seine Studien aufgeben. Daß er 1728 Nachfolger

[1]) Als sich *Bitter* 1866 brieflich (er ist aber deshalb nicht selbst in Ohrdruf gewesen, wie man nach *Musiols* Ausdruck »persönliche genaue Nachforschungen des Herrn B. im Stadtratsarchive usw. zu Ohrdruf« glauben könnte) an den Stadtrat zu Ohrdruf mit der Bitte um archivalische Nachforschungen und Auszüge aus den Kirchenbüchern betr. Joh. Chr. Bach wandte, war es der damalige Stadtratsassistent, nachmalige Stadtsekretär Heinr. Gust. Staudigel, der sich mit großem Eifer dieser Mühe unterzog und darnach auch außerhalb seiner dienstlichen Funktion in dieser Richtung noch weiter tätig war.

[2]) Für den unserem Herzogtume ferner Stehenden halte ich eine bibliographische Rechtweisung für angebracht. Das gewöhnlich als „*Brückners* Kirchen- und Schulenstaat" zitierte Werk führt auf seinem Titel den Namen Brückner nicht. Jener lautet: „Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats im Herzogtum Gotha". Es erschien in Gotha (Chr. Mevius) 1753—1763 in drei starken Quartbänden aus je 12 Stücken (die meisten mit Sonderpaginierung) bestehend. Ich kürze im folgenden den Hinweis mit „Brückner" ab.

Mannesstammbaum des Ohrdrufer Zweigs der Familie von Johann Sebastian Bach.

1. Johann Christoph

geb. zu Erfurt 16. VI. 1671, gest. als Organist zu Ohrdruf 22. II. 1721

(in seinem Hause lebte sein jüngerer, verwaister Bruder Johann Sebastian von 1695—1700).

2. Tobias Friedrich
geb. 21. VII. 1695,
gest. als Kantor zu
Udestedt,
beerdigt 2. VII. 1768.

8. Tobias Friedrich
getauft 22. IX. 1733,
gest. als Kantor der Bar-
füßergemeinde zu Erfurt
18. I. 1805.

23.(?)

3. Johann Bernhard
geb. 24. XI. 1700,
gest. als Organist zu
Ohrdruf
12. VI. 1743.

9. Johann Wilhelm
geb. 12. IV. 1732,
Posamentier in Ohrdruf,
gest. 18. III. 1800.
o

4. Johann Christoph
geb. 12. XI. 1702, gest. als Kantor zu Ohrdruf
2. XI. 1756.

10. Philipp Christian
geb. 5. IV. 1734,
gest. als Pfarrer zu
Werningshausen
18. VIII. 1809.
o

11. Joh. Georg Friedr.
geb. 11. III. 1736,
gest. als Haushofmeister
in Langenburg
8. XI. 1818.
o

12. Ernst Carl Gottfried
geb. 12. I. 1738,
gest. als Kantor zu
Ohrdruf
24. VII. 1801.

24. Ernst Carl Christian
geb. 8. VI. 1785,
gest. als Superintendent
zu Ohrdruf
26. VI. 1859.

28. Friedrich Bernhard Christian Theodor
geb. 21. X. 1819,
gest. als Diakonus und
Subrektor zu Ohrdruf
16. VI. 1862.

31. Carl August
geb. 10. X. 1851,
gest. als Privatlehrer
in Budapest
7. XII. 1896.
o

32. Hermann Julius
geb. 19. IV. 1853,
Kaufmann, seit 1892
in Budapest.

33. Alfred Wilhelm
geb. 2. IX. 1854,
Apotheker, seit 1884 in
Witten.

34. Bernhard
geb. 24. XII. 1889.

35. Alfred
geb. 24. XII. 1893.

29.

30. Friedrich August Anton
geb. 28. X. 1823,
gest. als Oberlehrer der
Realschule zu Ohrdruf
2. VII. 1863.
o

13. Augustinus Tobias Bernhard
geb. 22. VIII. 1740,
gest. als Präceptor zu
Langenburg
10. III. 1789.

25. Johann Christian
geb. 25. XII. 1771,
gest. als Pfarrer zu
Michelbach a. d. Heide
12. VI. 1835.
o

26. Friedrich Thomas
geb. 26. IV. 1773,
Apotheker,
gest. in Eisfeld
15. VI. 1847.
o

14.

15.

16. Ernst Christian
geb. 26. IX. 1747,
gest. als Kantor zu
Wechmar
29. IX. 1822.
o

17. Johann Christoph Ludwig
geb. 25. I. 1753,
cand. juris,
gest. in Ohrdruf
18. VIII. 1793.
o

5. Johann Heinrich
geb. 4. VIII. 1707,
gest. als Schulmeister
zu Oehringen
20. V. 1783.

18.

19.

6. Johann Andreas
geb. 7. IX. 1713,
gest. als Organist zu
Ohrdruf
25. X. 1779.

20.

21. Joh. Christoph Georg
geb. 8. V. 1747,
gest. als Organist zu
Ohrdruf
30. XII. 1814.

27.

22.

7.

Erläuterung.

Um die Übersichtlichkeit nicht durch Unwichtiges zu beeinträchtigen, sind alle schon im Kindesalter Verstorbenen nur durch eine Nummer angedeutet und die zugehörigen Data in die »Bemerkungen« verwiesen worden.

Der Geburtsort ist bei No. 2 bis 35 der aus der nächst höheren Reihe ersichtliche letzte Aufenthalt des Vaters.

o bedeutet: ohne Nachkommen gestorben.

des Kantors Herda wurde, berichtet auch Brückner III. 10. S. 89. Eine T. von **4**. heiratete 1779 den Mädchenschullehrer Nicol. Andreas Franck zu Ohrdruf.

Zu **5**. Die Matrikel des Lyceums zu Ohrdruf enthält über den Weggang des **5**. von der Schule 1725 die Bemerkung: Lipsiam a patruele vocatus rei Musicae vacat. Das kann sich trotz des „patruele" (statt patruo) nur auf seinen Onkel Joh. Sebastian beziehen, der zu dieser Zeit bereits sein Amt in Leipzig führte. Ich halte diesen, soweit ich die Bach-Literatur kenne, neuen Hinweis für weiterer Prüfung und Verfolgung wert. In den Stammbäumen wie in den Angaben bei Bitter (I. S. 52) fehlt das Todesjahr von **5**., woraus gleichfalls zu schließen ist, daß der Oehringer Bach noch nicht zum Gegenstand der Nachforschung gemacht worden ist. Wie lange er in Leipzig gewesen, ist mir nicht bekannt. Sicher wird er es nicht ohne musikalische Schätze verlassen haben, und unter diesen könnten unbekannte Kompositionen oder für die Zeitbestimmung der Entstehung brauchbare Abschriften gewesen sein. Der Ferrichsche Stammbaum (l. c. Spalte 563) sagt von **5**.: »Stehet in Diensten bei den Herren Grafen von Hohenloh als Musikus und Kantor in Oehringen.« Nach den Kirchenbüchern zu Oehringen war er Adjunkt der deutschen Schule, später „Schulmeister" daselbst. Seine erste Ehe war kinderlos. Aus der zweiten (mit Marie Christiane Brinckmann, T. des Pfarrers Friedr. B. in Gnadenthal) gingen 11 Kinder hervor, darunter zwei Knaben, nämlich Theodor Christian Wilhem (**18**. der Stammtafel), getauft 22. IX. 1750, gest. 16. V. 1760, und Johann Ludwig (**19**.), getauft 31. VIII. 1753, gest. 20. VIII. 1754. Von den neun Töchtern starben sieben frühzeitig, nur die beiden ältesten (das 2. und 4. Kind) wuchsen heran und verheirateten sich, nämlich 1. Dorothea Sophie Wilhelmine (geb. 1752) am 29. XI. 1774 mit Gottfried Ernst Sallmann, Praeceptor adjunctus der deutschen Schule zu Oehringen; 2. Louise Elisabetha Felicitas (geb. 1755) am 24. IV. 1781 mit Johann Zacharias Pflüger, Fürstlich Neuensteinischem Amtskeller (d. i. Renteinnehmer) zu Beutingen.

Über **6**. vergl. Brückner III. 10. S. 96; Spitta I. S. 796. Außer den Söhnen **20**. bis **22**. finde ich Nachricht über zwei Töchter: Marie Sophie starb 1788 unverheiratet, 53 Jahre alt; Johanne Friederike, geb. 1743, starb 1777.

7. Johann Sebastian, geb. 7. IX. 1713, gest. 5. XI. 1713, Zwillingsbruder von **6**. Das Ohrdrufer Taufbuch (1713 No. 85) verzeichnet unter den Paten „Herrn Joh. Sebastian Bach, Hoforganisten von Weimar", woraus hervorgeht, daß der Verkehr zwischen Joh. Sebastian und seinem ältesten Bruder nicht völlig aufgehoben war, wie Bitter (l. c. I. S. 139 f.) annimmt. — **8**. hinterließ laut Sterberegister der Barfüßergemeinde zu Erfurt (1805 S. 27, No. 4) die Ehefrau und zwei verheiratete Töchter. Die ebenda befindliche Angabe, daß **8**. »in einem Alter von 86 Jahren« gestorben sei, muß eine irrige Schätzung sein, weil sie dem Udestedter Taufregister widerspricht. — **9**. starb als Junggeselle im Hospital zu Ohrdruf. — **10**. verließ Mich. 1752 das Lyceum, um in Jena Theologie zu studieren, wurde 1757 Kantor in Ohrdruf (cf. Brückner III. 10. S. 89), später Pfarrer in Werningshausen. Dort verheirate er sich 1782 mit der Witwe des Oberauditeurs Laurenzii. Von Kindern berichtet das Kirchenbuch zu Werningshausen nichts. Bei Bitter ist dieser Ortsname zur Unkenntlichkeit entstellt. (W., gothaische Enklave nördlich von Erfurt, gehörte zur Grafschaft Obergleichen, deren Hauptstadt Ohrdruf war). — **11**. verließ die Prima des Lyceums zu Anfang des Jahres 1753, um Jäger zu werden, war dann in Hohenloheschen Diensten und starb unverheiratet.

12. bezog die Universität Jena Ostern 1759. Das Sterberegister zu St. Michaelis in Ohrdruf (1801 No. 47) nennt ihn cand. ministerii, Schulcollege, Cantor und Musikdirector. Er hatte einen S. (**24**.) und drei Töchter. Von diesen starben zwei als Kinder, die dritte unverheiratet 1833. Die Witwe starb 1822.

Zu **13**. Das pfarramtliche Familienregister der Gemeinde Langenburg in Württemberg verzeichnet sieben Kinder des **13**., nämlich die Söhne **25**. und **26**., zwei Töchter: Charlotte Katharine, verheiratet 1794 mit Leutnant Fischer von Hildburghausen (der einzige S. aus dieser Ehe ist in der Bemerkung zu **26**. erwähnt) und Sophie Charlotte, verheiratet 1817 mit (ihrem Vetter) Pfarrer Bach zu Ohrdruf (d. i. **24**.), ferner zwei im Kindesalter gestorbene Töchter und ein 1784 totgeborenes Söhnlein.

14. Johann Christian Ludwig, geb. 10. IX. 1742, gest. 25. XI. 1750. Im Bitterschen Stammbaum sind Data von **14**. und **17**. konfundiert. — **15**. Heinrich Michael Gottfried, geb. 25. II. 1745, gest. 25. XII. 1746. — **16**. studierte in Jena (immatrikuliert 3. XI. 1768) und trat darnach in den Schuldienst. Er starb unverheiratet.

17. konnte schon auf dem Lyceum nur schwer vorwärts kommen. Die Matrikel sagt 1777 von dem Vierundzwanzigjährigen »circulos nostros deseruit«. Er scheint darnach zur Universität gegangen zu sein, ohne an den Abschlußprüfungen teilgenommen zu haben. Das Totenbuch zu St. Michaelis (1793 No. 41) verzeichnet den Tod des »Junggesellen«, legt ihm im Widerspruch mit der korrespondierenden Eintragung im Taufbuche (1753 No. 10) den Vornamen Christian statt Christoph bei (auch in den Schülerverzeichnissen wechseln bei ihm beide Namen) und meldet außerdem, daß der stud. jur. 1792 dem Schuldiener Franck adjungiert worden war.

Über **18**. und **19**. vergl. die Bemerkung zu **5**.

20. Johann Christian Carl, geb. 9. XI. 1744, gest. 8. VII. 1755. — Über die Kinder von **21**. vergl. die Bemerkung zu **27**.

22. Christoph Heinrich, geb. 26. VI. 1755, gest. 2. IX. 1755.

23. Als S. von **8**. steht im Familienstammbaum »Christian Friedrich, geb. 1753 zu Erfurt, gest. in Jena als stud juris« (ebenso, nur unter Weglassung des Geburtsortes, bei Bitter). Diese Angabe muß fehlerhaft sein, denn es ist in Jena 1769 und in den folgenden Jahren kein Student dieses Namens immatrikuliert worden, auch in den dortigen Kirchenbüchern von 1750—1800 kein solcher Sterbefall verzeichnet. Daß der Verfasser oder Vervollständiger des Ohrdrufer Exemplars vom Familienstammbaum über die Nachkommen des **2**. wenig unterrichtet war, beweist auch das falsche Todesjahr von **8**. Alles das hat mich zu der Annahme geführt, daß die Angabe über **23**. durch eine Vermengung mit den Nachrichten über **17**. entstellt ist. Denn **17**. ist gleichfalls 1753 geboren und als stud. (cand.) jur. gestorben. Der Zusatz »in Jena« ist als gemutmaßte Ergänzung beim Tode eines stud. naheliegend. Es bliebe als unerklärter Rest außer dem Geburtsort noch der abweichende Vorname. Vielleicht gehört dieser einem bisher nicht aufgefundenen, frühzeitig verstorbenen Sohn des Erfurter Kantors (**8**.) an. Das Taufregister der Barfüßergemeinde gibt über **23**. keinen Aufschluß. Auch ist **8**. im Trauregister dieser Gemeinde nicht zu finden. Also war **8** zur Zeit seiner Verheiratung noch nicht Kantor der Gemeinde. Sein Vorgänger im Kantorat, Georg Heinr. Hufelt, ist 1763 gestorben. Am 24. II. 1764 ist eine Tochter des Kantors Bach getauft worden laut Taufregister derselben Gemeinde (1764 No. 10). Demnach hat **8**. wohl erst Ende 1763 oder Anfang 1764 sein Amt in der Barfüßergemeinde angetreten. Es wäre zu ermitteln, wo er vorher gelebt hat; und hierfür fehlen bis jetzt die Anhaltepunkte.

24. zeichnet sich vor den übrigen Gliedern der Stammtafel durch seine wissenschaftliche Tätigkeit aus, cf. Lebenslauf im Programm des Progymnasiums zu Ohrdruf 1861 S. 10 f. Die Kinder von **24**. sind sämtlich in Ohrdruf geboren noch vor der Übersiedelung nach Schaffhausen, wo der Vater von 1827—1839 Gymnasialdirektor war. Die einzige T., Amalie Elise Henriette Christiane (geb. 1818) war die nach kinderloser Ehe verwitwete Frau Ratzmann zu Ohrdruf, welche mich bei der Revision des Stammbaumes durch ihre persönlichen Erinnerungen vielfach unterstützte. Noch bei der ersten Veröffentlichung dieser »Bemerkungen« konnte ich sie als »unter den Mitlebenden die n ä c h s t e Anverwandte Johann Sebastians« bezeichnen. Bald darnach, am 18. V. 1899, starb sie im fast vollendeten 81. Lebensjahre. Sie war in der Einwohnerschaft Ohrdrufs das letzte Glied der Bachschen Familie. Außer ihr sind mir von der Familie Bach persönlich bekannt gewesen die Brüder der Frau Ratzmann, Bernhard und Anton (**28** und **30** der Stammtafel), welche meine Vorgänger im Schulamte waren, sowie die Kinder Bernhards, von denen **31** bis **33** zu meinen Schülern gehörten.

25. war zweimal verheiratet, hinterließ aber keine Kinder laut Familienregister I für Michelbach a. d. H. in Württemberg. — **26**. war Apotheker in Bamberg und starb unverheiratet in Eisfeld, wo er in den letzten Jahren seines Lebens bei seinem Schwestersohn wohnte, dem Landgerichtsassesor Emil Fischer (später Justizrat und in Eisfeld gestorben).

27. Johann Tobias Heinrich, geb. 7. IV. 1785, gest. 6. XII. 1787. Das Kirchenbuch zählt noch zwei totgeborene Kinder des **21**. auf, einen S. 2. V. 1783 und eine T. 1788.

28. hinterließ außer den Söhnen **31**. bis **33**. eine T. Marie, verheiratet mit Pfarrer Theodor Sigel, jetzt in Pfalzgrafenweiler (Württemberg). Lebenslauf von **28**. im Programm des Progymnasiums zu Ohrdruf 1863 S. 13. — **29**. Friedrich Karl Wilhelm Franz, geb. 7. IX. 1821, gest. 25. IX. 1823. — **30**. war verheiratet, starb kinderlos. Abriß des Lebenslaufes im Programm der Realschule zu Ohrdruf 1865 S. 17. — **31**. ging Mich. 1872 zur Universität Jena, studierte Philologie und lebte dann an verschiedenen Orten als Privatlehrer, zuletzt in Pest; starb unverheiratet. — **32**. war seit 1892 Mitbesitzer der »Ersten Ungar. Bleistiftfabrik«, Firma Wuzel & Co., Budapest; seit 1893 Witwer, kinderlos. Jetzt ist er Prokurist des Bankgeschäfts Gädike in Budapest. Eine zweite Ehe, die er vor fünf Jahren (1899) schloß, ist bisher gleichfalls kinderlos geblieben. — **33**. ist seit 1884 Besitzer der Löwenapotheke in Witten; hat zwei Töchter und die in der Tafel genannten Söhne.

Lose Blätter.

Zur Bachpflege.

Wie kein anderer Meister faßt Joh. Seb. Bach alles in seinen Werken zusammen, was musikalisches Streben früherer Zeiten errungen hat. In ihm gelangt das künstlerische Ringen des eigenen hochbegabten Geschlechts zum siegreichen Abschluß, in ihm erreicht die deutsche Orgelkunst, bereichert durch italienische Einflüsse, die bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückweisen, ihren Gipfelpunkt, in seinen Passionsmusiken und Kantaten verschmelzen die Formen der italienischen Oper, der Dialoge Hammerschmiedts und der Passionswerke von Heinrich Schütz zu einer wunderbaren Einheit, auf seine Instrumentalmusik üben französische Tänze, deutsche Programmusik und italienische Konzertstücke nachweisbaren Einfluß aus. Die doppelchörige hier und da geschlossene Schreibweise in den Motetten[1]) und in der Matthäuspassion bietet Fäden, die bis zu Lotti und Palestrina reichen, Lied und Choral verknüpfen ihn mit den deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts.

Wie Bach aus zahlreichen Quellen Anregung geschöpft hat, so ist er selbst wieder ein frischquellender Born für neues Schaffen geworden. Es mag kaum einen Meister der nachbachschen Zeit gegeben haben, Richard Wagner eingeschlossen, dessen tonschöpferische Tätigkeit nicht durch die Beschäftigung mit Bachschen Werken vertieft worden wäre.

Hierin liegt in der Tat bis jetzt eine größere Bedeutung Bachs als in der unmittelbaren Wirkung seiner Werke auf die Hörer, denn man betrachtete diese letzteren wohl mit Ehrfurcht, aber führte sie selten auf. Namentlich von seinen herrlichen Kantaten gilt das. Es ist eine beglückende Aussicht für den ernsten Kunstfreund, daß Anfänge zum Besserwerden in dieser Beziehung vorhanden sind. Mögen alle, die Beruf in sich fühlen, für die Bachpropaganda einzutreten, dies mit Geschick tun.

Der mühsame Weg, auf dem Bach zur Meisterschaft gelangt ist, hat es mit sich gebracht, daß eine größere Reihe seiner Werke aus der Zeit seines Werdens wohl Bachsche Geistesblitze, aber nicht sein volles Ich widerspiegelt. Sie möge nach wie vor dem Musikhistoriker wichtige Aufschlüsse, dem Tonkünstler Anregung geben, dem Publikum darf aber Bach nur in seinen Meisterwerken nahe gebracht werden.

Eine wichtige Frage ist es, ob man diese stets vollständig aufführen soll, oder ob hier und da auch Kürzungen angebracht werden dürfen. Es ist selbstverständlich, daß an einem Bachfest, wie es in Leipzig stattfand, zu dem in der Mehrzahl nur Musiker und Bachfreunde gekommen sind, die Bach ganz so, wie er ist, kennen lernen wollen, jedes Werk vollständig aufgeführt wird. Dagegen werden es wenige tadeln, wenn bei einem Konzert vor dem »großen Publikum« aus nahe liegenden Gründen wohlüberlegte Kürzungen vorgenommen werden. Wir haben nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, im Interesse Bachs der Gegenwart Konzessionen zu machen, in der Hoffnung, daß bei erstarktem Bachbewußtsein und größerem Bachverständnis des Publikums die Werke des Großmeisters so wie sie geschaffen sind, aufgeführt werden können.

Auf gute Aufführungen der Bachschen Werke ist der allergrößte Wert zu legen. Kein Komponist — die Meister des a cappella-Stiles vielleicht ausgenommen — ist gegen eine mittelmäßige oder gar schlechte Aufführung so empfindlich als Bach. Bachs eignes Leben ist dafür ein wehmütig stimmender Beweis. Hätten ihm in Leipzig der Bachverein und der Thomanerchor von heute, hätten ihm ein Gewandhausorchester und Solisten, wie sie am II. Bachfest mitwirkten, zur Verfügung gestanden, er wäre wahrscheinlich von seinen Zeitgenossen besser verstanden worden, und Mendelssohn hätte nicht nötig gehabt, die Matthäuspassion aus Schutt und Moder hervorzuholen.

Hüten wir uns daher vor Bachaufführungen mit unzulänglichen Kräften! Aber frisch zugegriffen, wo alle Vorbedingungen des Gelingens vorhanden sind. Der Lohn ist herrlich. R.

[1]) Schade, daß die Motette »Lob und Ehre und Weisheit und Dank« für unecht erklärt ist. Sie würde dem obigen Gedankengange die besten Dienste tun. Ein nach Innen gehender Einfluß Palestrinas und der römischen Schule auf Bach läßt sich schwerlich nachweisen, da Bach, als er jene Werke kennen lernte, bereits »ein Strom geworden war, dessen Wassermassen durch Zuflüsse wohl gewaltiger werden, dessen Charakter aber durch dieselben nicht mehr geändert wird«.

Einige Gedanken über Johann Sebastian Bachs Klaviermusik.

Von Stephanie Brunner.

J. S. Bachs Klaviermusik hat ein eigentümliches Schicksal. Konzertierende Pianisten gehen ihr meistens aus dem Wege. An Musikschulen zählt sie unter diejenigen Werke, welche zur Beförderung der Technik obligatorisch gespielt werden; sobald der Zwang aufhört, legt man sie beiseite. Dilettanten sind gewöhnlich von Anfang an scheu gemacht durch den angeblich gelehrten Charakter, den nur Fachmusiker verstehen können usw. Bachs Musik erleidet durch solches Verhalten ihr gegenüber keinen Schaden; sie bleibt, was sie ist; allein die Menschen berauben sich auf diese Weise kostbarer Schätze, deren Ausgraben nicht mit so unüberwindbaren Schwierigkeiten verbunden ist, wie viele glauben.

Ein Hauptfehler, den Klavierspieler oft beim Bachstudium begehen, besteht darin, daß sie gleich zu Beginn schwierige Stücke in Angriff nehmen, welche sie infolge mangelnden systematischen Vorstudiums nicht bewältigen können, so daß sie, bald entmutigt, von weiteren Schritten abstehen. Eine ausgezeichnete Einführung in Bachs Klaviermusik bieten die kleinen Präludien. Man nehme den Part der rechten und linken Hand getrennt vor und verfolge soviel als möglich hier schon den Gang der einzelnen Stimmen. Es wird dadurch der Keim zu einem bewußten Erfassen der Tonwerke gepflanzt und jenem unvernünftigen Klavierspielen gesteuert, welches den wesentlichen Zug der Klaviermusik im allgemeinen, nämlich ihren harmonischen Charakter, übersieht und mit einer Betonung der Hauptmelodie den Gipfel der Ausführung erreicht zu haben vermeint. Diesem Grundübel abzuhelfen, gibt das Bachstudium die beste Handhabe. Die Früchte derartigen Nachschaffens wird der Spieler sowohl bei eigenem Musizieren, als auch beim Anhören von Tonwerken bald mit Genugtuung erkennen. Nach den kleinen Präludien kommen die 2- und 3stimmigen Inventionen, Hausmusik im besten Sinne des Wortes. Hier wird das getrennte Studium der Stimmen eine Notwendigkeit; nur dann wird sich der Sinn der Töne offenbaren. Die Inventionen sind in ihrer strengen Stimmen-

durchführung eine direkte Vorbereitung auf die Fugenform. Inhaltlich bieten sie einen trefflichen Führer, um den Weg zu Bachs Geist zu finden. Letzterer bewegt sich zwar in diesen Stücken sozusagen mehr an der Oberfläche des Lebens und äußert sich meist in freundlich-heiterer Weise. Aber der ihn erfüllende ethische Ernst läßt sich überall verspüren, und ein liebevolles Eingehen auf diese scheinbar einfachen Sachen bringt großen Gewinn mit sich, indem es den Sinn auf das Edle in der Musik leitet und ihn befähigt, nach und nach das Bleibende vom Vergänglichen unterscheiden zu lernen. In den Partiten und Suiten mit ihrem freieren Aufbau liegt so manche Perle verborgen, welche die Mühe des Suchens ebenfalls reichlich lohnt. Hat sich der Geist in dieser Schule gekräftigt, und sind dem Ausübenden diese musikalischen Gedanken lieb geworden, dann darf er es ruhig wagen, und sei er auch »nur« ein Dilettant, das Gebiet der Fugen zu betreten. Das wohltemperierte Klavier, die bedeutendste Präludien- und Fugensammlung, enthält viele Stücke, welche inhaltlich auf derselben Höhe stehen wie z. B. die großen Chorkompositionen; nur das Ausdrucksmittel führt naturgemäß eine Einschränkung mit sich. Eine bemerkenswerte Erscheinung bei diesen Fugen ist, daß jede einen abgeklärten Eindruck hinterläßt, das Spiegelbild eines tief sittlichen Geistes, den die irdische Unzulänglichkeit drückt, der aber im glaubensstarken Ausblick auf eine endliche Verkehrung des Schmerzes in Freude, wenn auch erst in einem außerzeitlichen Leben, einen festen Halt gefunden hat. Als ein Beispiel von vielen darf hierzu die f moll-Fuge des 1. Teiles angeführt werden. Zuerst erscheint das Thema immer von Mollharmonien begleitet, und es steigt die Vorstellung einer in ihrer Einfachheit ergreifenden Klage auf. Beim Eintritt des Alt auf es jedoch beginnt das Dunkel zu weichen. Lichtvoll umranken die andern Stimmen zuerst ihn, dann den Tenor bei dessen Erscheinen auf b; der Sopran setzt einem funkelnden Sterne gleich auf g ein; der Baß leiht einen starken Grund auf c, und in prachtvoller Umschlingung steuern alle dem erlösenden F dur-Dreiklange zu. In der E dur-Fuge des 2. Teiles u. a. lebt ein geradezu überwältigendes Gefühl des Dankes und der Anbetung; es wird dabei in mehr als einer Hinsicht lebhafteste Erinnerung an das Gratias agimus tibi der h moll-Messe wachgerufen. Die reine Geistigkeit dieser Musik wirkt erfrischend und erhebend zugleich. Derjenige, welcher sich ernsthaft in Bachs Klaviermusik versenkt, wird auch seine umfangreicheren Werke mit Verständnis und wahrem inneren Nutzen genießen. Daß es an Gelegenheit, seine großen Schöpfungen in würdigen Darbietungen kennen zu lernen, nicht fehlt, erfüllt den Bachverehrer mit Freude und Dankbarkeit. Eine Aufführung der h moll-Messe, wie sie beispielsweise der Philharmonische Chor zu Berlin unter Siegfried Ochs im März dieses Jahres veranstaltete, darf zu den Marksteinen in der Geschichte der ausübenden musikalischen Kunst gezählt werden, und ein Verein, der Bach in dieser Weise hegt, hat eine kulturelle Bedeutung.

Das Ziel, das alle ernste Kunst sich steckt, ist und bleibt der Mensch. Wie die Kunst dieses Ziel auffaßt und darstellt, gibt einen Gradmesser für ihren Wert ab. Daß J. S. Bach bei der Schilderung menschlichen Seelenlebens ethisch eine Höhe erklommen hat, wie sie nicht mehr zu übersteigen ist, darüber besteht kein Zweifel bei allen, welche sich mit seinen Erzeugnissen vorurteilsfrei befassen. Man mag Bachs Musik ansehen, von welcher Seite man will, stets wird man den Eindruck gewinnen: sie ist aus keinem Zeitgeist, sondern aus dem Ewigkeitsgeist geboren. Bach ist durch seine musikalischen Äußerungen ein Prophet der Menschheit geworden, das Wort Prophet in seiner Doppelbedeutung nicht nur als Seher, sondern auch im besonderen als Führer genommen. Seine Tonsprache wird einen Widerhall finden, solange es Menschen im Goetheschen Sinne, d. h. Kämpfer gibt.

Darf der Choral in der Matthäuspassion: »Wenn ich einmal soll scheiden« ohne Begleitung gesungen werden?

Der Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« bildet ohne Instrumentalbegleitung mit den sich aus Text und Musik ergebenden Nuancen gesungen, unbestreitbar in Bezug auf eindringliche Wirkung den Höhepunkt der ganzen Matthäus-Passion. Tritt Instrumentalbegleitung hinzu, so ist die wünschenswerte zarte Abtönung nicht möglich und seine Wirkung infolgedessen geringer als beim a cappella-Vortrag. Trotzdem verlangt man aus »Stilreinheit« seine Begleitung. Wir meinen mit Unrecht. Der reine Vokalstil Palestrinas wird nicht zu einem »Instrumentalstil«, wenn Instrumente die Singstimmen unterstützen, und Bachs »instrumentaler Vokalstil« wird nicht Palestrinastil, wenn seine Choräle ohne Begleitung gesungen werden. Jener hat sein Vorbild im rein gesanglichen, dieser — mit seinen rollenden Bässen, vielen harmoniefremden Tönen, mit seiner Beweglichkeit in den einzelnen Stimmen, seinen schwerer zu treffenden Intervallen — in der Instrumentalmusik und wird allerdings deshalb auch meistens Instrumentalbegleitung erfordern. Ob sie aber hinzutritt oder wegbleibt, macht das Wesen des Stils nicht aus, und namentlich ist es für den Stil von wenig Belang, ob Füll-Instrumentalstimmen zum Choral treten oder nicht, eine Behauptung, für die wir Bach selbst als Zeugen anrufen können. Er schätzte offenbar Palestrinas Werke hoch und hat gewiß Achtung genug vor dem italienischen Meister gehabt, um seine Werke gut und stilgerecht aufzuführen. Trotzdem ließ er aber die Motetten desselben mit Begleitung singen. In jener »instrumentalmusikfreudigen« Zeit, in welcher die oft recht schwachen Chöre allzusehr an die Unterstützung durch Instrumente gewöhnt waren, war eine Aufführung mit Begleitung jedenfalls wirkungsvoller als ein a cappella-Vortrag. Bach wählte deshalb die erstere und gab uns damit das Recht, für den Vortrag seiner Choräle die für unsere Zeit wirkungsvollste Vortragsweise zu wählen.

Selbstverständlich wollen wir damit nicht sagen, daß alle Choräle a cappella gesungen werden dürften, beim Schlußchoral in den Kantaten ist die Instrumentalbegleitung unbedingt nötig. Nachdem der große Spruchchor, die Rezitative und Arien unter Orchester- und Orgelbegleitung gesungen worden sind, kann der Schlußchoral, der, weil er in erster Reihe seinen Platz der kirchlichen Anordnung und nicht künstlerischer Symmetrie verdankt, überhaupt schon einen schweren Stand hat, nicht ohne die Füllstimmen der Orgel und der Instrumente mit ihren Sechzehnfußtönen gesungen werden. Er würde ohne Begleitung »abfallen«, während »Wenn ich einmal soll scheiden« in seiner Stellung innerhalb des Kunstwerkes und wegen seines Charakters ohne Begleitung außerordentlich gewinnt.

Spitta freilich verurteilt den unbegleiteten Vortrag dieses Chorals mit scharfen Worten. Er sagt in seiner berühmten Bachbiographie: »Es ist eine üble, aber fast allgemeine Unsitte, diesen Choralsatz a cappella singen zu lassen. Abgesehen von der Untreue gegen das Original,

welcher man sich hierdurch schuldig macht, putzt man die Stelle durch ein ganz unbachisches Effektmittel auf und gibt ihr einen Anstrich von Sentimentalität, welcher nirgends unangebrachter ist als hier. Bachs Choralsätze tun ihre eigentümliche Wirkung nur in jenem aus Menschengesang, Orgel- und Instrumentenklang gemischten Colorit, das durch nichts anderes zu ersetzen ist. Die Instrumente haben bei Bach soviel individuelles zu sagen, daß es außerdem eine greifbare Symbolik hat, wenn sie in solchen Chorälen sich dem Gange der vier Singstimmen einmütig anschließen.« Spitta bringt hier den indirekten Beweis, daß der Choral ohne Begleitung bei weitem wirkungsvoller ist als mit Begleitung, denn wenn fast allgemein die erstere Form gewählt wird, so ist dieser Schluß doch wohl gerechtfertigt. Die von Spitta gerügte Sentimentalität ist nicht notwendig mit dem a cappella-Vortrag verbunden. Gewiß ist es im allgemeinen richtig, daß Bachs Choralsätze ihre eigentümliche Wirkung nur in jenem aus Menschengesang, Orgel- und Instrumentenklang gemischten Colorit tun, bei dem unvergleichlich musikalischen Gebete: »Wenn ich einmal soll scheiden« jedoch ist der unvermischte und ungetrübte Gesang aus Menschenmund und Menschenherzen das Medium, welches allein jene erschütternde Wirkung ausübt, die schon Tausende empfunden haben. R.

Joh. Seb. Bachs »Notenbüchlein« für Anna Magdalena Bach (1725).

(Kunstwartverlag Georg D. W. Callwey, München. Preis 3 M. (?)

Seitdem das im Lande der roten Erde, in dem freundlichen Badeorte Hamm, vor wenigen Jahren geprägte Schlagwort: »Bach dem Volke!« in weiten Kreisen neben Widerspruch lebhaften Widerhall gefunden hat, ist die Bach-Gesellschaft rüstig an der Arbeit gewesen, die leichter faßlichen, zu ihrem Verständnis die theoretische Ausrüstung mit dem komplizierten Apparate kontrapunktischer Geheimnisse und Künste weniger voraussetzenden Werke des unsterblichen Thomaskantors auch in sogenannten Volksausgaben weiter zu verbreiten. Als ein wertvoller Beitrag zur Lösung der durch das vorhin zitierte Schlagwort gekennzeichneten hohen Aufgabe muß auch das oben angezeigte verdienstvolle Unternehmen des Kunstwartverlags begrüßt werden, das dem Bachkenner liebe und vertraute »Notenbüchlein« dem Freunde deutscher Familien- und Hausmusik in einer dem Originale nach Format, Einband usw. möglichst ähnlichen Gestalt in die Hand zu geben. Das »Notenbüchlein« ist ein sprechender Beweis des überaus glücklichen ehelichen Verhältnisses zwischen dem großen Tonmeister und seiner zweiten Frau Anna Magdalena geb. Wülkens. Sie nahm an Sebastians Kunstschaffen den innigsten Anteil, wurde von ihm selbst im Cembalo-Spiel und Generalbaß unterwiesen und half ihm fleißig Noten kopieren; denn die Kompositionen damaliger Zeit wurden meist durch Abschreiben oder Stechen bezw. Abdrücken der Platten durch die Komponisten selbst vervielfältigt. — Das Werk enthält 4 sogenannte französische Suiten für Klavier (Tanzstücke, gewöhnlich in der Vierteilung: Allemande, Sarabande, Courante und Gigue komponiert), das durch des Franzosen Gounod hinzukomponierte Violinsolo unter der Bezeichnung Méditation allgemein bekannte I. Präludium aus dem »Wohltemperierten Klavier«, mehrere Choräle, geistliche Arien und einige Lieder, u. a. das gemütstiefe, innige, von keuschestem Empfinden durchsättigte: »Bist du bei mir.« — Außerdem finden wir darin einige leichte und liebliche, für die geliebte Anfängerin im Cembalo-Spiel berechnete Klavierstücke (Menuett, Marsch, Polonaise usw.), eine Klavierkomposition des Organisten Georg Böhm (1661—1734), der, aus Goldbach bei Gotha gebürtig, in Lüneburg amtierte zu der Zeit, als sein jüngerer genialer Landsmann das dortige Lyceum besuchte, und am Schlusse ein nichtkomponiertes Hochzeitscarmen und einige Regeln vom Generalbaß. Herausgegeben ist das treffliche, jeden Musikfreund wahrhaft erquickende Werk von dem rühmlichst bekannten, geistvollen Musikschriftsteller und Bachbiographen[1]) Dr. *Richard Batka* in Prag, auf dessen Vorwort besonders hingewiesen sei, unter Mitwirkung der Herren Kapellmeister *Leo Blech* und Dr. *Ernst Rychnowsky*. Eine eventuelle Neuauflage müßte schon aus Pietät vor dem intimen Objekte sorgfältiger ediert werden. Besonders in der Arie aus der Kantate: »Ich habe genug« — sind viele grobe Fehler stehen geblieben. Von S. 104—108 zählte ich 9 Verstöße, meist sinnwidrige Versetzungszeichen. Das Registrieren der übrigen Inkorrektheiten würde den mir zur Verfügung stehenden Raum bei weitem überschreiten. — Es stände besser um unsere deutsche Haus- und Familienmusik, wenn sich der Wunsch des Herausgebers bald erfüllte: »Möge das Notenbüchlein« nunmehr werden, was es längst zu sein verdiente, ein Lieblingsnotenheft des deutschen Musikfreundes!«

Bielefeld. P. Teichfischer.

Scheibe gegen Bach.

Der Königl. dänische Kapellmeister Joh. Ad. Scheibe gab seit dem März 1737 eine Halbmonatsschrift »Der kritische Musikus« heraus. Im 2. Maiheft des ersten Jahrgangs veröffentlichte Scheibe einen musikalischen Reisebrief, angeblich aus der Feder eines Freundes des Herausgebers, der Bachs Kompositionen — ohne den Namen Bachs zu nennen — einer scharfen Kritik unterzog. Die in Betracht kommende Stelle lautet:

»Der Herr . . ist endlich in . . der vornehmste unter den Musikanten. Er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel, und er hat zur Zeit nur Einen angetroffen, mit welchem er um dem Vorzug streiten kann. Ich habe diesen großen Mann unterschiedene male spielen hören. Man erstaunet bei seiner Fertigkeit und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und Füße so sonderbar und behende in einander schränken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen, oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen. Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urteilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen, denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehlen und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses ist aber unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen

[1]) Die mit idealem Schwunge unter weiten Gesichtspunkten geschriebene kurze, aber gediegene Bachbiographie aus B.'s Feder — nach B. hat der große Thomaskantor in ähnlichem Sinne seine Mission für die deutsche Kultur zu erfüllen wie Luther u. a. Geistesgewaltige — verdient weiteste Verbreitung. (Reklams Universalbibliothek, 20 Pf.)

und Alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat leider von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt, und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Vernunft streitet.«

Kurze Zeit darauf erschien, wie sich später herausstellte, aus der Feder des Magisters Birnbaum, eine Entgegnung, in der behauptet wurde, es sei nur ein Bach in der Welt, und ihm komme keiner gleich, auch Händel nicht. Man werfe ihm Mangel an Annehmlichkeit vor, aber die Musik sei nicht nur bestimmt zärtlichen Ohren allein zu gefallen, sondern auch allen, »welche einen rauhen Ton mit einem angenehmen unterscheiden«, d. h. welche Dissonanzen wohl anzubringen und geschickt zu resolvieren wissen. In der Verbindung und Abwechslung von Konsonanzen und Dissonanzen ohne Verletzung der Harmonie bestehe die wahre Annehmlichkeit der Musik. Was meine man aber mit dem Vorwurf der Schwülstigkeit, der Verworrenheit? Sei mit diesen letzten Mangel an Ordnung gemeint? Dieses könne nicht sein, denn wo die Regeln der Komposition auf das Strengste beobachtet worden, müsse Ordnung sein. Es sei falsch, wenn man behaupte, der Herr Hofkompositeur Bach verdunkle die Schönheit seiner Stücke durch allzu große Kunst. Die wahre Kunst ahme die Natur nach und helfe ihr da, wo es nötig sei. Daß alle Stimmen Bachs durcheinander und mit großer Schwierigkeit arbeiteten und keine Hauptstimme darunter zu erkennen sei, worunter vermutlich die Oberstimme verstanden werde, gereiche dem Meister nicht zum Vorwurfe. Denn das Wesen der Musik bestehe in der Harmonie, und diese werde weit vollkommner, wenn alle Stimmen miteinander arbeiteten.« Die Entgegnung veranlaßte den Angreifer zu der boshaften Frage, warum man jene Charakteristik auf Bach bezogen habe, da doch der Name dieses Meisters nicht genannt worden wäre? Doch wohl nur darum, weil sie vollkommen getroffen habe! In jenem Reisebrief sei das Bildnis des Herrn Kapellmeisters Bach so wohl geschildert, daß nicht nur dieser sich darin gefunden, sondern auch der ungenannte Verfasser der Entgegnung. Deshalb trage der Herausgeber des »kritischen Musikus« kein Bedenken, frei zu gestehen, daß der Herr Hofkompositeur damit gemeint sei.

Er fährt dann fort:

»Bach sei nicht einzig, nicht unvergleichlich. Frankreich, die römische Kirche in ihren Priestern, habe viele Männer, die ihm verglichen werden könnten. Er dürfe sich nicht beklagen, daß man einen so würdigen Mann als den berühmten (Herrn) Händel ihm zur Seite stelle. Der Beifall, den dieser von allen Kennern noch täglich erhalte, seine sonderbare Annehmlichkeit zu spielen, womit er die Herzen seiner Zuhörer auf das Zärtlichste rühre, könnten auch den besten Musikverständigen ungewiß machen, welcher von diesen beiden großen Männern dem andern vorzuziehen sei. Mit Recht habe des Verfassers Freund, der Urheber des angegriffenen Reisebriefes, Beide neben einander gesetzt; er sei ein guter musikalischer Protestant, und glaube an keinen musikalischen Papst.

Von hier aus geht der Verfasser auf die Grundursache der Fehler in der Composition über, die er Bach vorwerfe, und wodurch verhindert werde, daß er nicht die Bewunderung ganzer Nationen sei. Dieser große Mann, sagt er, habe sich nicht sonderlich in den Wissenschaften umgesehen, die an einem gelehrten Componisten erfordert würden. Wie könne derjenige ganz ohne Tadel in seinen musikalischen Arbeiten seyn, der sich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht habe, die Kräfte der Natur und Vernunft zu untersuchen und zu kennen? Wie wolle derjenige alle Vorteile erreichen, die zur Erlangung des guten Geschmacks gehörten, der sich am wenigsten um kritische Anmerkungen, Untersuchungen, und um die Regeln bekümmert habe, die aus der Redekunst und Dichtkunst doch so nothwendig seien, daß man auch ohne dieselben unmöglich rührend und ausdrückend seyn könne; zumal daraus die Eigenschaften der guten und schlechten Schreibarten, überhaupt und insbesondere, fast ganz allein flössen? Nicht die musikalische Gelahrtheit allein mache den außerordentlichen Componisten, es gehöre dazu das natürliche und ordentliche Denken; ohne dieses könne man durch mühsame Arbeit zwar Verwunderung erwecken, werde jedoch weder rühren, noch einen Eindruck, eine Bewegung bei seinen Zuhörern hinterlassen. Die wahre Annehmlichkeit bestehe nicht in geschickter Abwechslung der Consonanzen und Dissonanzen. Wo nur ein wüstes Geräusch, aus einer zahlreichen Reihe von Mißklängen zusammengesetzt, und nur auf die Harmonie sich gründend, vorhanden sei, wo ein fließender Gesang, das Schöne, Natürliche, Ordentliche einer Melodie mangle, wo man nur ein fremdes Gewebe vieler Stimmen vernehme, da könne Annehmlichkeit nicht vorhanden seyn. Es wird sodann auf Hasse hingewiesen: Dieser vernünftige Mann und große Componist wisse aus Erfahrung, daß sonderlich in rührenden Sachen die Dissonanzen als eine kostbare Würze anzusehen seien, die gewissen Speisen einen überaus angenehmen Geschmack gebe, wenn man sparsam damit umgehe, bei allzu häufigem Gebrauche aber dieselben ganz verderbe, und einen nicht geringen Ekel verursache.

Leicht sei zu erklären, weshalb Bachs Sachen schwülstig und verworren seien. Man sei schwülstig (lehre das 14te Stück des kritischen Musikus) wenn man allen Stimmen gleich viel zu thun gebe, wenn sich alle beständig mit einander herumzankten, so daß man weder die Worte, den Gesang, noch die harmonischen Verbindungen von einander unterscheiden könne; wenn man aus übelverstandener Überzeugung, daß alle Stimmen singen müßten, in die Mittelstimmen Manieren, künstliche Verbindungen, Auszierungen setze. Durch alles dieses werde man verhindert, den wahren und natürlichen Gesang zu verstehen; diese überflüssige Verbrämung entziehe uns den ordentlichen und nöthigen harmonischen Nachdruck. Verworren setze, wer die Stimmen ganz wunderlich durch einander gehen lasse, daß man nicht unterscheiden könne, welches die Hauptstimme sei, so daß endlich nichts zu Gehör komme, als ein fremdes, undeutliches, unvernehmliches und unbequemes Geräusch. Hiebei sei von dem Tonsatze die Rede, nicht von den bei der Aufführung vorfallenden Fehlern. Ein solches Schwülstige, ein solches Verworrene herrsche vor in den Bachschen Stücken, das Natürliche sei keineswegs in ihnen zu finden, ihnen mangle daher auch die gehörige Annehmlichkeit. Übergroße Kunst sei jederzeit ein Fehler; nachahmen solle die Kunst die Natur, nicht sie überschreiten, denn

diese besitze an sich selbst alles was vortrefflich sei, und brauche von der Kunst nicht erst die Schminke zu borgen. Was aber die Ausführung betreffe, so sei es jederzeit ein Fehler, wenn der Tonsetzer nicht die Natur der Instrumente und Sänger in Acht nehme, sondern sich nach dem Claviere — einem einzelnen Instrumente — richte, auch nicht bedenke, daß Sänger und Spieler nicht lauter große Musikanten seien. Daß Bach in diesen Fehler gefallen, erhelle aus seinen meisten und künstlichsten Musikstücken auf das Deutlichste. Die ausdrückliche Vorschrift der Vortragsmanieren sei da ein Fehler, wo dergleichen (wie in den Mittelstimmen) überall übel angebracht seien. Durch das Arbeiten aller Stimmen mit gleicher Schwierigkeit würden die Worte unvernehmlich, die Melodie undeutlich, die Harmonie unrein und widerwärtig; ihr geschehe also dadurch keineswegs ihr Recht, wolle man auch sie, und nicht, wie der Wahrheit nach geschehen müsse, die Melodie für die Hauptsache annehmen.

Der Verfasser der ‚unpartheiischen Anmerkungen' habe durch sein übertriebenes Lob das Ehrenansehen des Herrn Hof-Compositeurs mehr gekränkt, als dessen vermeintlicher Angreifer. Die Verdienste Jenes seien so groß, daß sie seine Fehler weit überwögen. Seine ausnehmende Geschicklichkeit und seine außerordentliche Erfahrung in der Tonkunst seien der größesten Verehrung würdig. Er mache dem deutschen Vaterlande keine gemeine Ehre, und Deutschland besitze an ihm einen Mann, dessen Ruhm auch bei den Ausländern in der größesten Hochachtung stehe. Seinem Lobredner sei jedoch zu wünschen, daß er durch das zuvor Ausgeführte von seinen Vorurtheilen befreit, und auf gründlichere Beurtheilung musikalischer Dinge geleitet werden möge. Zu dem Anfange eines solchen neuen Lebens wünsche man im Voraus Glück, dem Herrn Capellmeister Bach aber inskünftige einen geschickteren Vertheidiger.«

Diese Kritik würde es nicht verdienen, der Nachwelt aufbewahrt zu werden, denn wir wissen heute, daß sie haltlos ist, aber sie ist doch von historischem Wert, weil sie offenbar nicht nur der boshafte Ausfall eines Einzelnen ist, sondern die Überzeugung der Mehrzahl von Bachs Zeitgenossen widerspiegelt. Hier haben wir den Schlüssel, warum nicht liebende Verehrung des größten Meisters Grab mit einem Denkmal geschmückt hat.

Die Mehrzahl seiner Zeitgenossen im Banne fremden Wesens lebend — verstand seine urdeutsche Tonsprache nicht, zumal es dem großen Meister an Mitteln gebrach, sie, soweit es sich um seine großen Chorwerke handelte — durch mustergültige Aufführungen dem Verständnis näher zu bringen. Heil uns, die wir anfangen, Bachs Größe zu verstehen, Heil uns, daß wir die Mittel haben, seine Werke würdig aufzuführen. R.

Urteile über Bach.

Zelter schreibt: »Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit.« *R. Schumann* nennt Bachs Werke »ein Kapital für alle Zeiten«. *J. N. Forkel* meint: »Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloß Kunstangelegenheit, sie ist Nationalangelegenheit.« Und *J. von Radowitz* urteilt in seinen »Fragmenten«: »Bach ist eine Gattung für sich. Dieser Tiefsinn, dieser Reichtum, diese wunderbare Kraft und Höhe ist nicht zu Ende zu loben. Das Zarteste und Lieblichste, das Tiefste und Erhabenste, alles ist beisammen; es ist ein Abgrund von Erfindung und Fülle.« (Kothe.)

Eine große Vorliebe besaß Goethe für die unvergänglichen Tonschöpfungen Johann Sebastian Bachs. Seinen Mitteilungen zufolge ließ er sich fast täglich Kompositionen des Altmeisters von dem geschickten Organisten Schütz in dem kleinen thüringischen Badeorte Berka vorspielen, wenn er sich dort im Sommer zeitweilig aufhielt. Auch der Wunderknabe Felix Mendelssohn mußte bei seinem vielbesprochenen Aufenthalt im Goethehause dem greisen Olympier die Bekanntschaft mit den Werken des »Kantors aller Kantoren« am Klavier vermitteln. Am meisten gefiel dem Dichter, wie Mendelssohn in seinen Reisebriefen (22. Juni 1830) schreibt, eine Bachsche Orchesterpartie in D dur, welche ersteren zu dem Ausspruche veranlaßte: »Im Anfang geht es so pompös und vornehm zu, man sieht ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe hinuntersteigen.« Indem er seinen Freund Zelter an die von dem Organisten Schütz in Berka dargebotenen Kunstgenüsse erinnert, da findet er das denkwürdige Wort: »Dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung ein Begriff von eurem Großmeister geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung mochte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.« (Blaschke.)

Merkwürdigkeit aus Bachs Leben.

Kurze Zeit nach seinem Eintritt in das Michaelsgymnasium in Lüneburg trat bei Bach der Stimmbruch ein, der sich sonderbarerweise in einer Doppelstimme zeigte. Acht Tage klang bei jedem Ton die tiefere Oktave mit.

Monatliche Rundschau.

Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig.

(1. bis 3. Oktober 1904.)

Dem ersten, vor 3 Jahren in Berlin gehaltenen, ist nun das zweite Bachfest in Leipzig gefolgt. Jenes, in ungünstiger Zeit des Jahres in einer Stadt abgehalten, deren unruhig wogendes Getriebe kaum einigen wenigen Menschen noch die innere Sammlung und Ruhe gestattet, die zum verständigen Genießen Bachscher Musik unumgänglich nötig ist, in einer Stadt zudem, deren Musiktreiben im allgemeinen etwas beängstigend-hastiges und zugleich lächerliches hat, — jenes erste Fest hat kaum merkbare Spuren im öffentlichen Musikleben hinterlassen. Anders wird es wohl um die Nachwirkung des zweiten Festes stehen. Wer Zeuge davon gewesen ist, mit welch tiefer Anteilnahme die große Menge der Hörer den als ganzes durchaus vollendet zu bezeichnenden Aufführungen beigewohnt hat, wer die Beobachtung machen konnte, wie des alten Thomaners heilige und hehre Kunst in jeder ihrer Offenbarungen auf das festlich gestimmte Publikum wirkte, wer da wahrnahm, wie die etwa 2000 Festteilnehmer ganz und gar in den Bann Joh. Seb. Bachs ge-

rieten, wie Äußerungen des Erstaunens und Entzückens sich fortwährend ablösten, der wird überzeugt sein, daß diese erhabenen Eindrücke nun und nimmermehr verloren gehen können, sondern weiter wirken und neue, edle Früchte zeitigen werden. Was wir alle seit Jahren erstrebt haben, die wir uns bemühen, Bachs allgewaltiger Kunst im Bewußtsein des deutschen Volkes wieder eine führende Stelle zu geben, die ihr gebührt: in vielen ist es jetzt Gewißheit geworden, daß Bach einer der Meister ist, die uns und unserer Kunst den Weg noch in ferne Zukunft weisen werden. Und das ist ein Resultat, so herrlich und schön, daß wir uns seiner nur von Herzen freuen können. Wer ihn noch nicht genau gekannt hat, dem konnte Bach in Leipzig in seiner ganzen gewaltigen Größe und Macht aufgehen, dem konnte seine Kunst all' das, was einst unseres Volkes beste Seiten waren, wieder ins Bewußtsein zurückrufen, vor allem die hohe, sittliche Reinheit des Empfindens und Fühlens, den tiefen Ernst der Gedanken, die harmlose, glückliche Fröhlichkeit. Wer, unter dem Eindrucke dieser Erscheinungen stehend, dazu vermocht worden ist, die reine und sich ohne jede Prätension gebende Kunst Bachs mit unserer modernen Musik zu vergleichen, die, so viele echte und bedeutende Talente ihr auch dienen, doch in so manchem Zuge von abschreckender Häßlichkeit ist und mit einer Anmaßung auftritt, die nur allzu oft im umgekehrten Verhältnisse zu ihrem ästhetischen Werte steht: wer beide durch das Bachfest zu vergleichen veranlaßt worden ist, der wird von den herrlichen Leipziger Tagen doppelten Gewinn haben. Vergleichen lernen: das ist's, was so vielen not tut. Aber freilich, um vergleichen zu können und im stande zu sein, die Ausgeburten eines perversen Empfindens — das sind gar viele moderne Erscheinungen — als solche zu erkennen, dazu sind Vorbedingungen nötig, die für unsere hastende Zeit in den meisten Fällen noch unerfüllbar sind. Doch im Leben der Völker wechseln Wellenberge und Täler, und es wird wieder eine Zeit kommen, wo unser ästhetisches Empfinden ein gesichertes und klares sein wird. Ringt sich der Wahlspruch: »Mehr Bach, mehr Mozart, mehr Beethoven« durch, gelingt es, die Überzeugung, daß es mit dem musikalischen Hexensabbath eines tolldreist gewordenen Musik-Gigerltumes schlechterdings nicht mehr weiter geht, in die Kreise des gebildeten deutschen Hauses zu tragen, dann werden die Tage des traurigen Überkünstlertumes gezählt sein. Dazu ist freilich nötig, daß man sich der Musik als eines eminenten Faktors im Gemütsleben und also eines unvergleichlichen Hilfsmittels der Erziehung bewußt werde.

Doch ich wollte vom Bachfest sprechen. Die Tage waren so schön, daß es kaum angebracht scheinen möchte, an ihnen auch Kritik zu üben. Doch sind einige wenige kritische Bemerkungen nötig. In der kurzen Ansprache, die Geheimrat Prof. *D. Ritschel* zwischen den Motetten des ersten Tages hielt, war ein Satz, den man nicht scharf genug zurückweisen kann, so trefflich die Worte des ausgezeichneten Bachfreundes und Gelehrten auch sonst waren: ein Satz, in dem er Bachs Kunst ausdrücklich für die Kirche forderte, des Meisters kirchliche Werke nicht nur in den Vordergrund stellte, sondern gleichzeitig die andern, die weltlichen Schöpfungen, also alle Kammermusiksachen, die weltlichen Kantaten usw. als hinter jenen zurückstehend bezeichnete. Das war nicht der Wortlaut, aber der Sinn. Ausdrücklich wurde z. B. von Bachs Humor in derlei Arbeiten als »leichten Sommerwölkchen«, die zuweilen über den weltlichen Schöpfungen schwebten, gesprochen. Nun, kein Mensch wird leugnen, daß Bach in erster Linie als Kirchenkomponist zu betrachten ist. Aber seine Wertung wird damit nicht erschöpft, und die weltlichen Arbeiten sind für die Erziehung unseres Volkes ebenso bedeutsam wie die kirchlichen. Es ist ganz richtig, daß Bachs Kirchenmusik nur aus echtem protestantischen Empfinden heraus, mit dem sich tiefes Musikverständnis einen muß, voll begriffen werden kann, aber man darf weder den Anhängern anderer Bekenntnisse die rein ästhetische Freude an des Meisters Werken nehmen noch die Wichtigkeit der weltlichen Kompositionen unterschätzen wollen. Ich meine ihre Wichtigkeit nicht sowohl in historischer als vielmehr in ästhetischer und ethischer Beziehung Sie sind in jedem Falle ein unvergleichliches Erziehungsmittel. Wer von der Bach-Pflege der Kirche einen günstigen Rückschlag auf die häusliche Musik erwartet, überschätzt den Einfluß der Kirche. Also sollte die Losung lauten: mehr Bach überhaupt! Seine Kantaten, wo es angeht, in die Kirche, seine weltliche Musik ins Haus! Einseitigkeit ist allemal vom Übel, und gerade hier würde sie besonders schlimm wirken.

Bei der Gelegenheit sei auch gerade des Vortrages gedacht, den Pfarrer *Greulich* aus Posen am dritten Tage hielt. Er stellte eine Reihe interessanter Thesen auf, die hier in extenso mitgeteilt sein mögen.

1. »Der weitaus größte Teil der uns von J. S. Bach erhaltenen Kompositionen (Kirchen-Kantaten, Passionen, Messen, Motetten, die meisten Orgelkompositionen) stellt nicht ‚Kunstwerke an sich' dar, sondern Kunstwerke, die für den evangelischen Gottesdienst geschaffen worden sind.

2. In diesen Kompositionen haben wir die schönste Blüte und reifste Frucht am Baum der protestantischen Kirchenmusik, deren Wurzeln nicht im a capella-Gesang der katholischen Kirche liegen, sondern im deutschen Kirchenliede und in der Orgelmusik.

3. So gewiß man alle Werke Bachs voraussetzungslos, rein ästhetisch, in jedem künstlerischen Rahmen würdigen und genießen kann, so gewiß gehört zum vollen Verständnis der für den evangelischen Gottesdienst geschaffenen Werke, daß sie uns im richtigen Rahmen entgegentreten.

4. Bei aller dankbaren Würdigung derer, die seit Felix Mendelssohns unvergessener Tat uns mit Bachs kirchenmusikalischen Werken im Konzersaal bekannt gemacht haben, erheben wir in einer Zeit, die Front macht gegen ‚Museumskunst' und die Kunst wieder dem Leben zurückgeben will, mit allem Nachdruck die Forderung, daß die Werke Bachs, die für den evangelischen Gottesdienst geschaffen worden sind, auch wieder an die Stelle zurückgeführt werden, wo sie allein sich voll auswirken können.

5. Groß sind die äußeren und inneren Schwierigkeiten, die der Verwirklichung dieser Forderung entgegenstehen.

6. Ein lebensfähiger deutscher Protestantismus aber wird diese Schwierigkeiten überwinden müssen und können im Hinblick auf die reichen Mittel, die in unsern Tagen für das wahrhaft Große geopfert werden, erst recht aber im Hinblick auf die noch viel reicheren Mittel, die heute für ein geistiges, sittliches, kulturelles — Nichts immer vorhanden sind.

7. Der Neuen Bach-Gesellschaft ist die schwere und verantwortungsvolle, aber auch wirklich große und dankbare Aufgabe gestellt, in dieser Frage Bahn zu brechen.«

Die Leitsätze enthalten im großen und ganzen nichts, was nicht schon von anderen gedacht und gesagt worden wäre. So beherzigenswert sie auch sind und so Wahres und Schönes sie auch enthalten: ihrer Verwirklichung stellen sich doch die ungeheuersten Schwierigkeiten ent-

gegen, Schwierigkeiten, die sich an den meisten Orten nun und nimmer werden lösen lassen, wenn nicht unser gesamtes Institut des deutschen evangelischen Kirchengesanges von Grund aus umgestaltet werden wird. Die Dinge brauchen hier nicht weiter ausgeführt zu werden, da dem Wissenden die Sachlage ja längst vertraut ist.

Lassen wir also diese Fragen auf sich beruhen und wenden wir uns mit einigen Worten zu den Aufführungen selbst. In die Leitung der Konzerte teilten sich Herr *K. Straube*, der geniale Orgelspieler und Prof. *G. Schreck*, der ausgezeichnete Thomaskantor. *Straubes* Leistungen als Dirigent waren nicht ganz gleich; er verriet da und dort noch, daß ihm die Dirigentenarbeit offenbar noch verhältnismäßig neu ist. Das war insbesondere in den Orchesterkonzerten der Fall; die Leitung der Kantaten-Aufführung war jedoch eine ganz ausgezeichnete. Daß *Straube* kein bloß schwarz- und weißmalender Bach-Interpret ist, kann man nicht leugnen. Aber bei einem so eminent modernen Musiker wie J. Seb. Bach schaden einzelne accelerandos und starke dynamische Abtönungen nicht. Ein Bedenken möchte ich gegen *Straube* den Organisten äußern: er hat eine fast schon an Manier grenzende Art, Tempi zu verschleppen und allzu häufige ritardandos anzubringen. Sie erschienen zuweilen am Ende jeden Abschnittes eines Satzes und wirkten deshalb ermüdend. Seine Kunst der Registrierung aber ist wundervoll, seine Technik glänzend. Ihm gebührt für das Gelingen des Festes, dem er unendliches Mühen geschenkt, an erster Stelle ehrende Bewunderung und aufrichtiger Dank. Ihm reihte sich würdig an der zweite Dirigent, Prof. *Schreck*, der die »Motette« des ersten Tages und die Aufführungen im Gottesdienste leitete. Für alle Zeit hat Seb. Bach das Amt des Thomas-Kantors geadelt; wir dürfen sagen, daß *Schreck* als sein treuer Nachfolger seine Arbeit getan hat. Was soll man vom Thomaner Chore sagen, was vom Leipziger Bach-Verein? Ihre Leistungen waren schlechtweg vollendet schön, die Reinheit der Intonation ebenso zu bewundern, wie die musterhafte technische Durcharbeitung, die herrliche Nuancierung und die unübertreffliche Aussprache. Glücklich der Musiker, dem die Leitung solcher Chöre anvertraut ist!

Der erste Tag brachte zunächst Bachs herrliche Motetten: »Singet dem Herrn« und »Der Geist hilft unserer Schwachheit auf«, ferner die Es dur-Fuge mit Präludium und Toccata, Adagio und Fuge für Orgel; dann abends ein Orchesterkonzert im Gewandhaus, in dem die D dur-Suite (No. 4) an der Spitze des Programms stand. Das Gewandhaus-Orchester erfüllte hier und sonst seine Aufgabe meisterlich. Herr *Reisenauer* spielte darauf mit wunderbarer Vollendung das prachtvolle D dur-Konzert für Klavier und mit den Herren *J. Pembaur* jr. und *A. von Rössel* das d moll-Konzert für 3 Klaviere und Orchester. Zwischen diese Werke fielen 2 Händelsche Kompositionen, deren Wahl, so schön die Kompositionen (Arie aus »Acis und Galathea« gesungen von Herrn *Pinks* und »Concerto grosso« in G Dur) auch sind, doch etwas verfehlt war, da sie das Programm übermäßig belasteten und Konzerte nicht der Ort für vergleichende Studien durch das Publikum zu sein pflegen. Derartiges war aber beabsichtigt. Der Abschluß brachte Bachs unvergängliches Dramma per musica: »Der Streit zwischen Phöbus und Pan«, in dem die Soli von Frau *Buff-Hedinger*, Fräulein *M. Philippi* und den Herren *O. Noë*, *Em. Pinks*, *A. v. Eweyk*, *J. Mergelkamp* gesungen wurden. Eingehende Kritik an den solistischen Leistungen zu üben kann hier mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum nicht unternommen werden. Es genüge zu sagen, daß der Eindruck ein prächtiger war und daß auch die hier nicht genannten Solo-Instrumentisten und — nicht zum geringsten — die Vertreter der Cembalo-Partien am Erfolge ihren berechtigten Anteil hatten. Der Sonntag brachte zunächst eine überaus herrliche Kammermusik-Matinee mit dem 4. brandenburgischen Konzert, dann durch Prof. *Klengel* die c moll-Suite für Violoncello-Solo, ein Händelsches »Liebeslied« (»Ihr grünen Au'n«) durch Herrn *Pinks* hinreißend schön gesungen, eine große Reihe unbekannter prächtiger älterer Klavierstücke, die von Herrn *Buchmayer* ausgegraben und vorgeführt wurden, dann Bachs E dur-Sonate für Klavier und Violine, in deren Wiedergabe sich der zuletzt genannte mit Altmeister *Joachim* teilte, der herrlich wie am ersten Tage seiner Wirksamkeit spielte, endlich die famose »Kaffee-Kantate«, die Frau *Buff* und den Herren *Pinks* und *van Eweyk* aufs neue Gelegenheit gab, neben ihren vortrefflichen gesanglichen Leistungen ihre ausgezeichnete, scharf zeichnende Charakterisierungskunst bewundern zu lassen.

Nachmittags war der Festgottesdienst in der Thomaskirche.

Montag Vormittag folgte die Hauptversammlung der Neuen Bachgesellschaft, die außer Pfarrer *Greulichs* Vortrag treffliche Reden von dem verdienten Dr. *M. Seiffert* und dem jetzigen Redakteur der Zeitschrift der Intern. Musik-Gesellschaft Dr. *Heuſs* brachte. Die beiden letzten Vorträge hätten, weil rein wissenschaftlicher Art, vielleicht besser zu den Verhandlungen der Intern. Musik-Gesellschaft, die dem Feste der Neuen Bach-Gesellschaft unmittelbar voraufgingen, gepaßt. Da die Reden wohl im Drucke erscheinen werden, können wir sie hier übergehen, ihre Betrachtung und Würdigung einer anderen Gelegenheit vorbehaltend. Soviel darf aber und muß gesagt werden, daß die Aufführungen in Leipzig samt und sonders unter dem Einflusse des Zusammenwirkens musikwissenschaftlicher Forschung und praktischer künstlerischer Betätigung standen. Daß die Kunst dabei nicht zu kurz gekommen, haben die Aufführungen bewiesen, woraus vielleicht auch die praktischen Musiker, die bis jetzt der Arbeit der Musikwissenschaftler teilnahmlos (um bloß das zu sagen) gegenüberstanden, die nötigen Lehren ziehen werden.

Den Abschluß des ganzen Festes brachte das Kirchenkonzert in St. Thomae, das uns die prächtige, durch den Landgrafen *Alex. Friedr. von Hessen* vorzüglich gespielte Choralbearbeitung: »In dir ist Freude« und 4 der unsagbar herrlichen Kantaten: »Herr, gehe nicht ins Gericht«, »Jesu schläft«, »Wachet, betet, seid bereit« und »Erfreut euch, ihr Herzen« durch den Bachverein brachte. Kein Wort des Lobes kann hier übertrieben sein, es waren Leistungen, die jeden Hörer erhoben und beglückt haben.

Dank und ehrende Anerkennung allen, deren treue Arbeit so Hervorragendes geleistet hat. Möge von den allzurasch vergangenen Tagen des Leipziger Bachfestes ein Strom reichster Anregung alle die treffen, denen die Pflege deutscher und echter Kunst eine hohe und heilige Sache ist; sie werden ihren Lohn in ihrer Arbeit und in dem Bewußtsein finden, ihre Sorge dem zugewandt zu haben, was einen kostbarsten Teil unseres kulturellen Besitzes ausmacht. Dr. W. Nagel.

Der Gottesdienst des zweiten Bachfestes

in der Thomaskirche zu Leipzig am 2. Oktober 1904.

Wir leben in der Zeit der Renaissance-Wunder: Die Bachrenaissance hat uns nach dem 2. Bachfeste einen Gottesdienst gebracht, der genau die Gestaltung des Vormittagsgottesdienstes hat, wie er an Festtagen und zwar

insbesondere beim Reformationsfeste zur Zeit *Bachs* in der Thomaskirche zu Leipzig gehalten wurde — leider den einzigen Teil des Bachfestes, den zu besuchen Referent Gelegenheit fand. Eine eingehende Erläuterung mit Quellennachweisen findet sich aus der Feder *D. Rietschels* in der »Festschrift und Programmbuch«, die zum Preise von 1 M bei Breitkopf & Härtel käuflich zu haben ist.

Die Choräle wurden zum Teil mit Trompeten, zum Teil durch die Orgel begleitet, ihnen war die kunstvolle Melodiefassung und Harmonisierung *Bachs* zu Grunde gelegt. Die Gemeinde — die ja freilich zum großen Teile aus Musikern bestand — fand sich überraschend schnell in Fremdartiges. Von *Seb. Bach* wurde die Kantate No. 79 »Gott der Herr ist Sonn' und Schild«, durch die Predigt in 2 Teile geschnitten, wie zur Zeit *Bachs*, aufgeführt. Den Chor leitete natürlich Prof. *Schreck*, der gegenwätige Thomaskantor, die Orgel spielte Meister *Straube*, die Soli sangen: Frau *Buff-Hedinger*, Fräulein *Maria Philippi* und Herr *van Ewerk*. Den Schluß des Gottesdienstes bildete die riesenhafte e moll-Orgelfuge (mit Präludium) von *Seb. Bach*. Außerdem kamen zu Worte: Pachelbel mit einem Präludium zur Eröffnung des Gottesdienstes, Leo Heßler, Altnikol († 1759), Vopelius (1682 Kantor an der Letpziger Nikolaikirche) und Schein. Für die Liturgie hatte man das ausgesucht schöne Organ des Pfarrers Dr. *Lehmann* aus Freiberg i. S. gewonnen. Die Predigt, oder wenn man so will, die Festrede, hielt Prof. *D. Smend* aus Straßburg i. E. Er sprach über das Textwort: »Siehe, ich will euch meinen Engel senden, der vor mir her den Weg bereiten soll« und fand in diesem Engel unsern *Seb. Bach*, an ihm preisend, daß er vor allen Dingen uns den Geschmack an Halbheiten und Äußerlichkeiten gründlich verdorben habe und uns eine Zucht fürs Leben geworden sei, daß er mächtiger das Evangelium predige als die »Priester und Schriftgelehrten«, daß er deshalb für die evangelische Kirche »Sonne« und »Schild« sei (Eingangsworte der Kantate 79), letzteres, indem er zeige, daß eine Sache, der ein Mann von diesem Reichtum alle seine Kräfte widmete, indem er dabei sich selbst bescheiden in den Hintergrund stellte, wahrlich keine minderwertige sein könne.

Die Bachfeste haben einen allgemeinen Wert für die musikalische Renaissancebewegung. Wenn ich diesen in die kürzeste Formel bringen soll, so lautet sie: Herstellung des Berührungspunktes zwischen Musikwissenschaft und musikalischer Praxis. Die Musikwissenschaft wird mehr als bisher den Irrweg zu meiden haben, unpopulär, präziser gesagt, mit Recht unpopulär zu sein. Nicht haben für uns einen Wert die Dinge, wie sie ehemals waren, also vom antiquerischen Standpunkte aus betrachtet, sondern sie bekommen erst ihren Wert durch den belebenden Hauch des Genius. Wir wollen und dürfen nicht beleben, was mit Recht vergessen wurde, sondern nur, was von ewigem Werte ist und daher nicht hätte vergessen werden dürfen. Das sind ganz wenige Meister. Deren Umgebung interessiert uns nur relativ: mit Beziehung nämlich auf diese wenigen Meister. Darum gilt es, das unfruchtbare Experimentieren mit allen möglichen Werken der Vergangenheit zu lassen, für die wenigen Meister aber, die dies erheischen, mit aller Kraft einzutreten, ihnen das Studium eines Lebens zu widmen. Der Satz gilt natürlich auch für die dramatische Musik. Was nützt es uns z. B., daß bei dem historischen Opern-cyklus in Bremen, der uns für diesen Winter versprochen ist, Kauers »Donauweibchen«, Weigls »Schweizerfamilie« und ähnliche Werke auftreten? Wie ganz andere Bedeutung und Kraft würde ein Cyklus der Meisterwerke des einen großen Dramatikers des 18. Jahrhunderts, *Glucks*, haben!

Es gilt den Kontakt zwischen Musikwissenschaft und Praxis! Bei einem **Bach** kann der elektrische Funke herausspringen, der beide bereichert: der der Musikwissenschaft Lebenspotenz und Popularität verschafft und die Praxis von dürftiger Armseligkeit befreit. Wenn uns das die wunderbare Stunde des Bachgottesdienstes gelehrt hat, so hat sie viel geleistet. Dr. Arend.

Bachfeier in Arnstadt.

Der »Gesangverein für gem. Chor« in Arnstadt feierte das Jubelfest seines fünfundsiebzigjährigen Bestehens durch ein dreitägiges Musikfest. Der erste Tag galt *Joh. Seb. Bach*. Diesen Meister zu feiern hat Arnstadt, wo *Bach* von 1703—1707 Organist war, besondere Veranlassung. War es auch nicht gerade die glücklichste Zeit für *Bach*, so war sie doch für seine Entwicklung bedeutungsvoll. Das Konzert fand in der Oberkirche statt, also nicht in jener Kirche, der »neuen«, in der *Bach* selbst gewirkt hat. Als Einleitung spielte Herr *Köditz* die bekannte Toccata mit Fuge in d moll und bewies darin tüchtiges Können. Als ein guter Bachsänger erwies sich der Konzertsänger *Emil Liepe* aus Sondershausen, dessen Stimme in der Tiefe allerdings klangvoller sein könnte. Er besitzt den langen Bachschen Atem und versteht die Kunst, die vielen Wiederholungen durch verschiedene Farbengebung und wohlangebrachte Steigerungen wenig fühlbar werden zu lassen.

Der Vortrag der Solo-Kantate: »Ich will den Kreuzstab gerne tragen!« war eine hervorragende Leistung des Herrn *Liepe*, die jeder anerkennen wird, der die Schwierigkeit dieses Meisterwerks kennt. Namentlich die Stelle: »Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab, da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab« machte einen tiefen Eindruck.

Die Altistin des Konzertes war Fräulein *Agnes Leydhecker* aus Berlin, die in Stimme und Wesen gleich sympathisch ist. Sie hatte eine der dankbarsten Nummern gewählt, die *Bach* geschrieben hat: »Schlage doch gewünschte Stunde« und fesselte damit den Hörer von der ersten bis zur letzten Note. — Die Tenorsoli sang Herr Diakonus *Weißgerber* aus Arnstadt. Es ist sehr bedenklich, Bachsche Solostücke in Hände von Dilettanten zu legen. Aber man muß gestehen, daß der hier in Frage kommende Solist vermöge seiner hervorragend schönen Stimme und seiner geistig-musikalischen Potenz sich sehr gut aus der Affäre zog, so daß sowohl der Vortrag der Arie »Meinem Hirten bleib ich treu« als auch seine Mitwirkung an den Chorkantaten wirkliche Genüsse bereiteten. Höhepunkte des Konzertes boten die beiden Chorkantaten: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« (Actus tragicus) und »Du Hirte Israel, erscheine«. Unter Leitung des Herrn *Köditz* hielt sich der Chor brav. Wenn hier und da rhythmische Schwankungen vorkamen, so muß man billig die große Schwierigkeit der Chöre in Rechnung ziehen. Die Wirkung derselben war eine bedeutende, an der namentlich die Frauenstimmen durch ihre Schönheit und Sicherheit Anteil hatten. Die Tenöre täuschten durch energische Tongebung über ihre geringe Anzahl hinweg, was den Bässen nicht in gleichem Maße gelang. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 3.
Ausgegeben am 1. Dez. 1904.

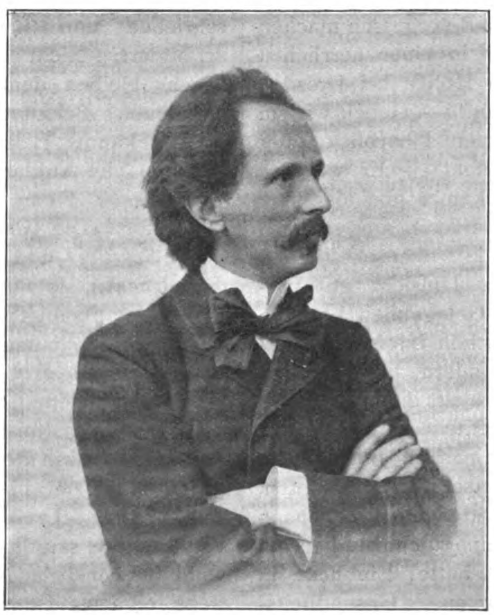
Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Zu Franz Curtis fünfzigstem Geburtstag. 16. November 1904.

Ein Gedenkblatt von **Kurt Mey.**

Nur eine kurze Künstlerlaufbahn war ihm zu durchschreiten beschieden, dem Schweizer Komponisten *Franz Curti,* der bereits am 6. Februar 1898 in Dresden die Augen zum ewigen Schlafe schloß. Wie viel hätte er noch leisten können, wie manches Kunstwerk von dauerndem Werte hätte man von ihm noch erwarten können! Erwarten? Stirbt nicht ein jeglicher Mensch erst, wenn er seine Sendung auf dieser Erde erfüllt hat? Ist nicht jedem seine besondere Aufgabe in der unendlichen Gliederkette der Menschheitsentwicklung bestimmt, die er mit derselben Notwendigkeit erfüllen muß, mit welcher seine Individualität gerade so, wie sie war, und nicht anders in die Erscheinung treten mußte? Wer will dieses Daseinsrätsel entziffern, an welchem sich schon solange, wie die Menschen denken können, die guten und schlechten Philosophen ihre Köpfe zerbrochen haben



und dennoch immer wieder zu widersprechenden Schlußfolgerungen gekommen sind? Wenn man einen Künstler auf der Höhe seiner Kunst scheiden sieht, möchte man allerdings daran zweifeln, daß ihn der Tod zur rechten Zeit entrissen habe und nicht vielmehr viel zu früh. So war es mit *Mozart*, mit *Weber*, mit *Schubert,* und so war es auch mit *Franz Curti,* der am 16. November 1904 erst seinen fünfzigsten Geburtstag feiern würde, wenn er noch unter uns weilte, dem wir aber so nur ein Gedenkblatt treuer Verehrung auf sein frühes Grab legen dürfen. Er war ein Schweizer, wie schon sein Name sagt. Doch war er in Deutschland (Kassel) geboren, und auch seine Musik ist durch und durch deutsch, neudeutsch, wenn wir wollen, jedenfalls aber dabei eigenartig! Denn *Curti* war kein Epigone; und wenn er auch mit *Richard Wagners* kunsttechnischen Mitteln arbeitete, so ahmte er diesen

doch nicht direkt nach, sondern fand nicht nur neue Melodien und Motive, sondern auch einen eigenen Weg. Und solcher Künstler gibt es seit *Wagner* nur wenige! Diese wenigen verdienen daher besondere Beachtung und Würdigung: denn sie sind echte Talente, Künstler aus Notwendigkeit und nicht aus Luxus! Bei *Franz Curti* muß dies ganz besonders betont werden, weil er seinem äußeren Beruf nach Zahnarzt war, und zwar ein sehr tüchtiger und viel gesuchter. Denn solche, welche gewissermaßen nicht zur Innung gehören, sieht man gern als Dilettanten, wenn nicht gar als Stümper an. Ihnen wird es ganz besonders schwer, durchzudringen und sich mit ihrer Kunst Anerkennung zu erzwingen. *Curti* aber gelang dies, da bei ihm angeborene Begabung und unermüdlicher Fleiß Hand in Hand gingen. Dieses Übermaß von Fleiß hat wohl sogar am meisten zu seinem frühen Tode beigetragen; denn man kann nicht ungestraft in zwei Berufen tüchtig sein. Und er war noch dazu von Haus aus eine zarte und empfindliche Natur. Schon in früher Jugend war er durch ein Lungenbluten zu vorsichtiger Lebensführung ermahnt worden. Sein schwacher Körper konnte daher nicht auf die Dauer die ihm zugemutete doppelte Arbeitslast ertragen und ebensowenig die Ärgernisse und Enttäuschungen, die leider fast jedem schaffenden Künstler in dieser gehässigen und unkünstlerischen Welt beschieden sind. Und doch hat *Curti* auch viele und herrliche Erfolge erlebt; und doch führte er mit seiner kunstsinnigen und gemütvollen Gattin, einer geborenen *Eugenie von Bötticher*, und seinen Kindern das denkbar glücklichste Familienleben, das ihn jeden beruflichen Verdruß vergessen machen konnte. Und doch konnte er in einer herrlichen Besitzung auf den Loschwitzer Höhen bei Dresden sich von schwerer Arbeit erholen! — Geben wir im folgenden in aller Kürze einen Überblick über *Franz Curtis* Leben und Schaffen! — Er war der Sohn eines Opernsängers und kam schon als Kind zu einem Oheim nach Rapperswyl am schönen Züricher See, wo er nicht nur in wissenschaftlicher, sondern auch in künstlerischer Hinsicht gut vorgebildet wurde und nicht nur Gelegenheit hatte in Schule und Kirche, ja selbst schon im Konzertsaal als Vorsänger zu wirken, sondern auch bereits Klavier- und Violinunterricht erhielt, daneben später auch etwas Orgelspiel erlernte. In Freiburg (Schweiz) besuchte er das Gymnasium, lebte 1871, als die Kriegsnöte die Westschweiz bedrohten, vorübergehend in Dresden und vollendete, nach dem Tod seines Oheims, seine Schulstudien in St. Gallen, wo er Gelegenheit hatte, Einblicke in das Theaterleben zu gewinnen. Gesundheitsrücksichten nötigten ihn vorübergehend zu einem Aufenthalt in San Remo, worauf er in Berlin und Genf studierte und sich dann, nach absolviertem Staatsexamen, in Dresden als Zahnarzt niederließ. Denn für diesen Beruf hatte er sich entschieden, nachdem er seine Absicht, Augenarzt zu werden, aufgegeben hatte. Hatte er schon früher Chöre und Lieder komponiert und zum Teil mit sehr großem Erfolg aufgeführt, so nahm er nun systematischen Kompositionsunterricht, zuerst bei dem Opernkomponisten *Edmund Kretschmer* und später jahrelang bei Meister *Heinrich Schulz-Beuthen* in Dresden. Emsiges Schaffen füllte nun sein leider so kurzes Leben aus. Und er war sehr vielseitig als Komponist, wie sein letztgenannter Lehrer. Im Gegensatz zu diesem lag ihm aber die reine Instrumentalmusik ferner; er hat keine Klaviersachen und nur wenig Orchesterstücke geschaffen. Unter diesen befindet sich eine Sinfonie. Seine schönsten Eingebungen hatte er da, wo die Musik sich mit der Poesie verband. Demgemäß lag seine Hauptstärke in Lied- und Chorkompositionen, sowie in der Oper. Als Männerchorkomponist dürfte er wohl in allen Ländern, wo die deutsche Sprache herrscht, ebensowohl bekannt, als angesehen und beliebt sein. Allerdings nimmt er oft keine Rücksicht auf technische Schwierigkeiten, so daß nur bessere Gesangvereine sich mit Erfolg an seine Kompositionen wagen können. Eine ganze Anzahl sind Preischöre gewesen, z. B. der Chor: »Den Toten vom Iltis«; mit dem »Zwiefachen Frühling« erwarb sich 1885 ein Bochumer Verein den Kaiserpreis. Sehr beliebt ist sein Bismarcklied geworden »So lange der deutsche Eichwald braust«, während besonders schön und wirkungsvoll sein »Hoch empor« anmutet. Einige Chöre sind auch im Volkston geschrieben und für gemischten Chor nebenbei arrangiert. Nicht unerwähnt soll »Des Sängers Fluch« bleiben, dem Dresdener Lehrergesangverein gewidmet. Bekanntlich hat auch *Hans von Bülow* diese bekannte Ballade *Uhlands* komponiert, ohne indessen viel Anklang damit zu finden. Bedeutsam sind *Curtis* Kompositionen für Chor, Soli und Orchester: »Die Gletscherjungfrau«, »Die Schlacht« (nach *Schiller*) und das »Adventslied« (dieses noch ungedruckt); sie zählen zu den besten Erzeugnissen auf diesem Gebiete, auf welchem so wenig Vorzügliches geschaffen worden ist, und können für Aufführungen größerer, leistungsfähiger Gesangvereine warm empfohlen werden. Für Hausmusik hat *Curti* verhältnismäßig wenig hinterlassen. Für eigentliche Kammermusik schuf er nur ein Trio, welches zudem bisher noch nicht veröffentlicht worden ist. Drei gleichfalls noch ungedruckte Kinderchöre, sämtlich Weihnachtslieder, dürften sich wohl für häusliche Aufführungen in größerem Maßstabe eignen. Sonst sind für das Haus zu empfehlen seine Lieder und Duette, zusammen immerhin nur 20, von denen 14 gedruckt sind. Da *Curti* sehr schöne und gemütvolle, dabei immer edle und niemals triviale oder sentimentale Melodien

geschrieben hat und ihm in dieser Hinsicht die Erfindung stets besonders reich und mühelos zugeflossen ist, so möchten wir unsere Leser auf diese Lieder und Duette hiermit ganz besonders hinweisen. Es sind Kunstlieder; doch findet sich z. B. auch ein Wiegenlied darunter, und das beweist, daß sie nicht allzugroße Schwierigkeiten darbieten. Manche dieser Kompositionen sind in hoher und tiefer Ausgabe erschienen, während andere wieder (ihres Charakters wegen) für eine bestimmte Stimme geschrieben sind. — Es bleibt noch übrig, *Franz Curti* als Opernkomponisten kurz zu würdigen. Fünf Opern hat er hinterlassen, die auch sämtlich aufgeführt worden sind; die zweite davon, die vieraktige Oper »Reinhard von Ufenau« (Text von *Margarete Wittich)* ist allerdings später vom Komponisten wieder zurückgezogen worden, vermutlich wegen der unwirksamen Handlung. Die erste Oper »Hertha«, auch vieraktig und von derselben Textdichterin, wandelt in jeder Beziehung in *Wagners* Spuren. Der Stoff ist der altgermanischen Mythologie entlehnt und spielt auf Rügen; es ist ein Wikingerstück, ziemlich geschickt aufgebaut und dramatisch wirksam. Die Musik basiert auf Leitmotiven, welche in Struktur und Verarbeitung noch denen *Richard Wagners* direkt nachgebildet sind. Die dritte und vierte Oper sind Einakter, die vierte von einem echten Dichter, nämlich von *Wolfgang Kirchbach*, gedichtet und beide offenkundig unter Einfluß des jetzt glücklicherweise wieder aussterbenden, krassen italienischen Varismus mit seiner Einakterepidemie entstanden. Die Handlung der dritten, »Erlöst«, erregt Schauder und entläßt die Zuschauer mit erschrecktem Gemüte; doch ist *Curtis* Musik immer edel und steigt niemals zur Banalität eines *Mascagni* nebst Genossen hinab. Die vierte, »Lili-Tsee«, »ein japanisches Märchen«, ist in jeder Hinsicht aber geradezu entzückend und dürfte überall großen und dauernden Erfolg haben. Sie ist eine Perle unter den komischen Opern — und da sind die Perlen bekanntlich heutzutage sehr selten! Die letzte Oper *Curtis*, diesmal in drei Akten, ist die Schweizeroper »Das Rösli vom Säntis«, zu welcher sich der Komponist selbst den Text gedichtet hat: eine einfache Handlung mit allen Vorzügen und manchen Schwächen eines Volksstückes. Das Werk wurde wenige Tage nach *Curtis* Tode in Zürich aus der Taufe gehoben — fürwahr, ein tragisches Geschick! Und zählt *Franz Curti* auch nicht zu den großen Genien, so ist seine Kunst doch bedeutend und edel genug, um dauernd vor dem Vergessenwerden geschützt zu werden. Sollten diese Zeilen ein wenig dazu beitragen, so hätten sie ihren Zweck erfüllt!

Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen.

Musikgeschichtliche Studie von **August Wellmer** (Berlin).

II.

Als Quell aller hebräischen Lyrik, mit welcher, wie bei jeder Lyrik der Gesang unzertrennlich verbunden war, müssen wir den unbedingten Glauben an Jehova, das Gefühl absoluter Abhängigkeit von ihm, ansehen. Wie dieser Glaube der Nerv des ganzen Hebraismus ist, so war er auch der Grundton, das bewegende Prinzip im künstlerischen Schaffen desselben, und in jeder Kunstäußerung erkennen wir hier immer nur das getreue Abbild des durch Jehova beherrschten innersten Lebens der Nation. Die reinsten lyrischen Produktionen (Hymnen, Lieder, Gebete) finden sich nun in den Psalmen. Hauptpsalmist war König David, der Meister der Kinnor, mit welchem mehr lauten- als harfenartigen Instrument der lyrische Gesang begleitet wurde. Die Psalmen sind der vollendetste dichterische Ausdruck der Jehovareligion, »eine Lyrik, die bald elegisch klagend, bald in die erhabenste Leidenschaft ausbrechend, nachmals von dem Judentum ins Christentum hinübergepflanzt wurde und das Vorbild aller kirchlichen Dichtung geworden und geblieben ist« (*Joh. Scherr*, »Allgemeine Geschichte der Literatur«, 1. Bd. S. 50).

David setzte den Gesang mit dem Tempelkultus in engste Beziehung und organisierte in großartiger Weise eine regelrechte Tempelmusik (1. Chron. 24 [23], 5 ff.; 26 [25], 1 ff.). Wie diese Musik beschaffen gewesen, ob sie von der der übrigen Orientalen wesentlich verschieden gewesen sei oder nicht, darüber steht bis heute Genaues nicht fest. Nur das darf kaum bezweifelt werden, daß der hebräische und namentlich der Tempelgesang, wenn auch zum Teil dem Gesetze der Kantillation folgend, sich andrerseits doch vielfach über dieselbe erhoben habe und bis zu einem gewissen Grade rhythmisch und melodisch ausgestaltet gewesen sei. Ist melodischer Gesang schon an sich etwas einfaches und natürliches, wie sollten Siegeshymnen von so feurigem Schwunge, wie wir sie im alten Testament, z. B. im Buch der Richter Kap. 5 finden, oder die lobpreisenden Tempelgesänge auf der Stufe der Kantillation stehen geblieben sein? Die Ansicht, daß die hebräische Sprache keinen Unterschied zwischen prosaischer und poetischer Form und höchstens einen ideellen Rhythmus (Gedankenrhythmus) kenne, ist schwerlich haltbar. Man vergleiche hierzu besonders *Bellermanns* »Versuch über die Metrik der Hebräer« (Berlin 1813), *De Wettes* »Lehrbuch der historisch-kritischen

Einleitung in die Bücher des alten Testaments« (Berlin 1833), § 127 (»Sobald der Hebräer mit höherer Begeisterung schreibt, und sich über die einfache Darstellung des Geschehenen zu eigener innerer Schöpfung erhebt, kommt ihm der Rhythmus von selbst, Und darum sind die theokratisch-begeisterten und poetischen Bücher rhythmisch geschrieben«), § 128 ff. und *E. Meiers* »Geschichte der hebräischen National-Literatur« (1856). Indem letzterer einräumt, daß sich ein nach Quantitäten bestimmtes Silbenmetrum im Hebräischen zwar nicht nachweisen lasse, gesteht er der hebräischen Poesie, namentlich der Lyrik, dennoch eine sie von der Prosa unterscheidende, rhythmisch-gegliederte und gebundene Form zu. Dieses rhythmische Zeitmaß, dieser musikalische Takt werde im Hebräischen wie im Deutschen durch den Accent bezeichnet. Jede Verszeile enthalte zwei betonte Silben, denen immer zwei und mehr unbetonte Silben vorhergehen oder nachfolgen können. Der Takt und das qualitative Maß einer solchen Verszeile entspreche im allgemeinen einem Doppeljambus und dessen Umkehrungen.

Es ist jedenfalls gewagt, von dem späteren Synagogengesang der Juden einen Rückschluß auf den althebräischen Gesang zu machen. Der Vortrag der heiligen Schriften in den Synagogen wurde erst lange nach dem Aufhören des eigentlichen Tempelkultus in der ersten Hälfte des Mittelalters geregelt und hat sich in der Folge bei den Juden so erhalten. Dieser Vortrag besteht nicht in einem eigentlichen Gesange, sondern in einer eigentümlichen, feierlichen Deklamation, der sogenannten Kantillation. Was wir aber von dem althebräischen Gesang wissen, deutet über die Kantillation hinaus und auf eine melodische Ausgestaltung hin, wofür u. a. auch der Umstand spricht, daß die Überschriften zu den Psalmen die mannigfachsten Vorschriften über die Gesangsweise enthalten, und daß diese Gesangsweise (Melodie) bei vielen Psalmen auch nach anderen Liedern, denen jene eigentümlich war, bestimmt wurde (ähnlich wie in unseren Gesangbüchern). Man vergleiche z. B. Psalm 22, 1 »Dem Musikmeister«: nach »Hindin der Morgenröte«, Psalm 56, 1 »Dem Musikmeister«: nach »Taube der fernen Terebinthen«, Psalm 57, 1; Psalm 58, 1; Psalm 59, 1 »Dem Musikmeister«: nach »Verdirb nicht« (jedenfalls Anfangsworte eines verloren gegangenen Liedes, das aber als Muster für den Gesangsvortrag dienen sollte).

Seinem Vortrage nach war der hebräische Gesang teils Solo-, teils Chor- (und hier namentlich Wechsel-) Gesang, wie 4. Moses 21, 17. 18, Psalm 24, Psalm 118, Psalm 122 (Pilgerlied) usw. hinreichend zeigen. Zu Psalm 118 bemerkt *Just. Olshausen* (»Die Psalmen«, 1853) treffend: »Es läßt sich nicht verkennen, daß hier ein liturgisches Stück mit mehrfach wechselnden Stimmen vorliegt, so eigentümlich wie kein anderes, das aus dem hebräischen Altertum erhalten ist. Schon der Eingang Vers 1—4 hat den Charakter eines festen liturgischen Formulars und mag mit wechselnden Stimmen vorgetragen sein. Es liegt wenigstens sehr nahe, anzunehmen, daß jede der angeredeten Klassen der an sie gerichteten Aufforderung des fungierenden Priesters beim Gottesdienste auch wirklich entsprochen und die solenne Formel: ‚Seine Güte währet ewiglich' wiederholt habe.«

So ausgebildet der Gesang nun bei den Hebräern auch gewesen sein mag, so scheinen sie jedoch eine Harmonie ebensowenig wie die Griechen gehabt zu haben, was namentlich aus 2. Chron. 5, 12. 13 erhellt, wo bei Gelegenheit von Salomos Tempelweihe von einer großen festlichen Gesangsaufführung mit Begleitung von Instrumenten (Cymbeln, Harfen, Lauten, Trompeten) die Rede ist, von der es aber heißt: »Und wie wenn es Einer wäre, klangen die Trompeter und die Sänger mit Einer Stimme«, woraus hervorgeht, daß die gesungene Melodie von den Instrumenten Ton für Ton im Einklange begleitet wurde.

In dieser Weise erhielt sich der hebräische Gesang auch während des Exils und trat nach der Rückkehr aus demselben (536 v. Chr.), namentlich durch Esra und Nehemias (unter der Regierung des Artaxerxes Longimanus, 465 bis 424 v. Chr.), mit dem geordneten Gottesdienst wieder in seine vollen Rechte (»nach der Weise Davids und Salomos«, Esra 3, 10. 11; Nehem. 12, 45. 46). Nach dieser Zeit lebten die Juden auch unter fremder Oberherrschaft im allgemeinen ungestört ihrem Kultus, und einzelne gewaltsame Versuche, wie die des Antiochus Epiphanes, den Tempelkultus zu vernichten (169 v. Chr.) und die griechische Religion einzuführen, hatte keinen Erfolg von allgemeinerer Bedeutung. Auch unter der Herrschaft der Römer durften die Juden ihre Religion ruhig ausüben, ja Herodes der Gr., der selbst heidnischen Sitten ergeben war, durfte, um sich die Gunst des am väterlichen Gesetz und Herkommen festhaltenden Volkes zu erhalten, den Tempel zu Jerusalem aufs prächtigste ausbauen.

So erhielt sich denn der jüdische heilige Gesang in der traditionellen Form auch ohne Zweifel bis zu den ersten Zeiten des Christentums, wie denn auch der oben erwähnte Philo von den Therapeuten, jener aus den Essenern hervorgegangenen Sekte, deren Mitglieder (in der Nähe von Alexandrien), allem Irdischen entsagend, nur der Lobpreisung des göttlichen Wesens lebten, berichtet, daß sie in Sologesängen und in Chören gegeneinander (in Wechselchören) Gottes Lob gesungen hätten.

Nach allem diesem ist wohl nicht zu bezweifeln, daß der jüdische Kultusgesang von weit größerem Einfluß auf den frühchristlichen Gesang werden mußte, als der antike, und sicherlich ist der heilige Gesang, insonderheit der Psalmengesang, mit dem

geistlichen Gesangbuch der israelitischen Gemeinde aus dem Judentum in die ersten judenchristlichen Gemeinden übergegangen, wie Christus selbst diesen alttestamentlichen Gesang gleichsam auch zu einem christlichen weihte (Matth. 26, 30) und die Apostel, besonders Paulus, die ersten Christen zum Singen von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern (Ephes. 5, 19; Koloss. 3, 16) ermahnten. Allmählich bildete sich dann eine eigene christliche Hymnologie fort und der christliche Gesang erhielt immer mehr einen neuen eigentümlichen Charakter. Als die ersten Christenlieder haben wir wohl den Lobgesang der Maria (das Magnifikat), den Lobgesang Zachariä (das Benediktus), den englischen Gruß (das Gloria) u. a. anzusehen.

Fassen wir das bisher über den Ursprung der christlichen Musik und über ihr Verhältnis zu der vorchristlichen Musik Erörterte kurz zusammen, so kommen wir unter Festhaltung unseres oben ausgesprochenen Prinzips, daß die Art der christlichen Gemeindebildung bei dieser ganzen Frage besonders zu berücksichtigen sei, zu dem Resultat, daß der christliche Gesang in den judenchristlichen Gemeinden vornehmlich auf den jüdischen Kultus- (Psalmen-) Gesang zurückzuführen sei, während in den heidenchristlichen Gemeinden auch Elemente der antiken Musik zu christlichen Gesangsweisen verwertet sein werden. Daß die christliche Empfindung und Begeisterung aber auch originale Melodien geschaffen haben können, soll selbstverständlich nicht bestritten werden, wie auch dies nicht, daß die von den Juden und Griechen entlehnten Gesangsweisen, sowohl wo sie einfach herübergenommen wurden, als auch wo sie sich mit christlichen Tonweisen vermischten, sehr bald zu spezifisch christlichen Gesängen sich gestalteten. Die Kultur aber ist einmal nicht zusammenhanglos zu denken und es nicht anzunehmen, daß das Christentum die Förderungs- und Bildungsmittel, wie sich ihm solche aus dem Judentum und griechisch-römischen Heidentum darboten, gänzlich außer acht gelassen haben sollte. *Kiesewetters* vielfach nachgeschriebene Ansicht (a. a. O. S. 2), daß sich unter den ersten Christen jüdische und griechische Sangweisen schon deshalb nicht gefunden haben könnten, weil dieselben einen Abscheu gegen alles Jüdische und Heidnische gehabt hätten, und daß wir uns den ersten christlichen Gesang als in niederen Hütten, in verborgenen Höhlen entstanden und damit als reinen Naturgesang zu denken haben, erscheint uns durchaus unhaltbar und ist auch durch nichts bewiesen.

III.

Es erschien uns von wesentlicher Bedeutung, auf die Frage nach der Entstehung des christlichen Gesanges näher einzugehen, um zugleich die Form, in welcher derselbe von Anbeginn an aufgetreten sei, damit darzutun. Dieser Gesang konnte in seiner Erscheinungsform, in seinem Vortrage kein anderer als Solo- und Chorgesang, namentlich auch als Wechselgesang zwischen zwei Chören sein; unter diesem Chorgesang haben wir uns aber nur den Chorgesang der ganzen Versammlung, und bei wechselnden Chören die Teilung derselben in Männer- und in Frauen- und Kinderchöre vorzustellen und gemeinschaftlicher Gesang hat offenbar in den ersten Christengemeinden einen wesentlichen Teil des Gottesdienstes ausgemacht. Ich erinnere in dieser Hinsicht besonders an das Zeugnis des Plinius (Lib. X. cp. 97), des Statthalters von Bithynien, welcher dem Trajan (98 bis 117 n. Chr.) von den Christen berichtete, daß sie an bestimmten Tagen früh zusammenkämen und Christo wie einem Gott gemeinsame Lieder sängen. (Affirmabant autem, hanc fuisse summam vel culpae suae vel erroris, quod essent soliti, stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem ...). Daß namentlich der Wechselgesang sich sehr früh ausbildete, ist oben bereits erwähnt. Man führt die Einrichtung desselben am Altare zwischen dem Geistlichen und Chor (Gemeindechor) im allgemeinen auf Ignatius von Antiochia zurück: nach Theodorets Angaben sollen dann die antiochischen Mönche Flavian und Diodor denselben (um 260 n. Chr.) aus der national-syrischen in die griechisch-syrische Kirche verpflanzt haben. Mit Ignatius sind als um den Kirchengesang hochverdiente Männer aus jener ersten Entwicklungsperiode zu nennen: Justin der Märtyrer († 166 n. Chr.), Tertullian († 220 n. Chr.), Presbyter in Karthago, welcher den Agapen, d. h. Liebesmahlen, die, mit der Feier des heiligen Abendmahls nach dem Vorbild des Einsetzungsmahls als Ausdruck der Bruderliebe verbunden, unter Gebet und Hymnengesang stattfanden, eine auch gesanglich vollkommenere Form gab, Clemens von Alexandrien († 220 n. Chr.), der anstatt der Flöte als begleitendes Instrument die Davidsharfe einführte, Origines († 254 n. Chr.), u. a. So konnte sich denn in der Folge, als durch Konstantin den Großen (323 bis 337 n. Chr.) das Christentum zur Staatsreligion erhoben wurde, das liturgische Kirchenlied immer reicher entfalten und der musikalische Teil des Gottesdienstes nahm immer bestimmtere Normen an. In Rom errichtete Papst Sylvester um 314, nach Angabe einiger Historiker um 330 n. Chr., ein eigenes Institut zur Heranbildung kirchlicher Sänger. Wenngleich dem Gemeindegesang durch den Beschluß der Kirchenversammlung von Laodicea (um 364 n. Chr.) schon in dieser Periode Gefahr drohte, indem in den daselbst gegebenen Vorschriften über das Vorsingen und in der Anstellung von allein zum Singen in der Kirche befugten Cantores der erste Versuch eines klerikalischen Ritualgesanges vorliegt, so ließ sich der Drang nach religiöser Selbstbetätigung damals noch keineswegs durchweg verdrängen, und

überall blühte der Hymnengesang mächtig auf, so namentlich durch Ephräm den Syrer († 378 n. Chr.), welcher den Hymnen der syrischen Gnostiker Harmonius und Bardesanes schwungvolle orthodoxe Hymnen entgegensetzte, durch Gregor von Nazianz und Synesius von Ptolomais, welche für die Griechen orthodoxe Hymnen dichteten. Die Palme der Hymnendichtung aber in der alten Kirche gebührt unstreitig der lateinischen Kirche. Mit Hilarius von Pictavium († 398 n. Chr.) beginnt eine Reihe von Dichtern (Ambrosius, Augustinus, Ennodius, Bischof von Pavia, der Spanier Prudentius, Fortunatus von Pictavium, Gregor der Große), welche ihrer Kirche eine Perlenschnur köstlicher geistlicher Lieder von unbeschreiblicher Schönheit, Innigkeit, Tiefe, Kraft, Würde und Einfalt darbrachten. Damit übernahm das Abendland, wie es überhaupt der Träger der Kultur wurde, auch die weitere Fortbildung des Kirchengesanges. Italien und insonderheit Rom, der Zentralpunkt des Christentums, wurden für Jahrhunderte die Hauptstätte der kirchlichen Musik.

Wir haben oben schon in Kürze der Verdienste des Ambrosius von Mailand um dieselbe gedacht. Der Ambrosianische Gesang war, obwohl von einfacher rhythmischer Betonung, doch voll melodischen Schwunges und infolge seiner Faßlichkeit und edlen Volkstümlichkeit für den Gemeindegesang ungemein geeignet. Seine Wirkung wird denn auch als eine ergreifende und mächtige bezeichnet, wie Augustinus (Confess. IX, 2) bezeugt: »Wie weinte ich über deine Lobgesänge und Lieder, o mein Gott, als ich durch die Stimme deiner lieblich singenden Gemeinde kräftig bewegt wurde. Diese Stimmen flossen mir in meine Ohren und deine Wahrheit wurde mir ins Herz gegossen. Da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht und die Tränen fielen herab.« Dem Ambrosius selbst wird eine Anzahl der bedeutendsten Hymnen, die später allgemeine Verbreitung gefunden haben, zugeschrieben. Man vergleiche darüber *H. A. Daniel* (thes hymnol., Halle 1841 ff.) und *Mone* (Lat. Hymnen, Freiburg 1853).

Es ist zu bedauern, daß der Ambrosianische Gesang, welcher, wie wir sahen, als Gemeindegesang einen so hohen Aufschwung nahm, sich in den folgenden Jahrhunderten dem Eindringen weltlicher Elemente nicht zu entziehen vermochte und dadurch in die Gefahr kam, seinen ihm zuerst eigenen kirchlichen Charakter mit der Zeit einzubüßen. Dieser Umstand leistete dem klerikalischen Streben, den Gemeindegesang, eine Frucht der religiösen Selbstbetätigung der Gemeinde, allmählich zu beseitigen, immer größeren Vorschub, ja läßt dasselbe gewissermaßen als berechtigt erscheinen. Wir erwähnten oben bereits, daß das Konzil von Laodicea mit seinem dahingehenden Versuch nicht allgemein durchzudringen vermochte, denn neben dem Hymnengesang, der in hervorragenden Kirchenfürsten, wie z. B. in Chrysostomus von Konstantinopel (379 n. Chr.) seine Stütze fand (indem er die schon im 4. Jahrhundert üblichen Prozessionen mit Hymnengesang schmückte), blieb auch der Psalmengesang in der alten Kirche in steter Übung. Derselbe war teils symphonisch, indem ein Psalm unter Leitung des Vorsängers von der ganzen Gemeinde gesungen wurde, teils antiphonisch oder Wechselgesang, teils epiphonisch, indem die Gemeinde den Psalm nur mit einzelnen Exklamationen beschloß (Constitutiones apost. — saec. 4 — : Unus canat de psalmo, populus in extremo cantu intonet Kyrieleis Amen — ad similitudinem coelestis tonitru Amen reboat), teils hypophonisch, indem die Gemeinde in den klerikalischen Gesang an bestimmten Stellen responsorienweise eingriff. Letztere beiden Arten scheinen sich der klerikalischen Ausschließlichkeit gegenüber am längsten erhalten zu haben und wir finden vereinzelte Spuren davon auch in den von Gregor dem Großen getroffenen kirchengesanglichen Einrichtungen. Der Name dieses Kirchenfürsten (590 bit 604 n. Chr.) indes bezeichnet in der weiteren Entwicklung der kirchlichen Tonkunst und ihrer Beziehung zum kirchlichen Leben einen ganz neuen Abschnitt, indem die von Gregor dem Großen durchgeführte Reform der Kirchenmusik sowohl musikalisch als kulturhistorisch — beides ist zur richtigen Beurteilung dieser Reform streng zu sondern — von einschneidender Bedeutung wurde.

Gregor machte dem metrischen Gesange, wie wir ihn bei Ambrosius gewahren, ein Ende und führte den ebenmäßigen Gesang, den cantus planus, in die Kirche ein. Damit gab er dem Kirchengesange einen strengeren Stil und verlieh ihm größere Einfachheit. Vom musikalischen Standpunkt aus bezeichnet dies Verfahren trotzdem einen großen Fortschritt, indem die Musik, von dem Zwange der antiken Metrik befreit, dadurch erst größere rhythmische Bewegungsfreiheit und Mannigfaltigkeit erhielt, nun erst gewissermaßen eine selbständige Kunst wurde. Nimmt man dazu, daß nicht allein das rhythmische Vermögen der Musik, sondern auch das melodische und modulatorische durch Gregor eine wesentliche Bereicherung erfuhr — indem er den bisherigen vier Kirchentonarten vier weitere hinzufügte —, daß er ferner in den sogenannten Neumen eine besondere Notenschrift einführte und auch praktisch für die Reinheit und Förderung des Kirchengesanges eintrat, indem er die vorhandenen Tonweisen sammelte, vereinfachte, vermehrte und in dieser seiner Sammlung (Antiphonarium) dem kirchlichen Gesange für alle Teile des Gottesdienstes eine feste Norm gab (cantus firmus), daß er außerdem in Rom eine Sängerschule gründete und für Verbreitung des kirchlichen Ritualgesanges über alle zum Christentum bekehrten Länder sorgte, so wird niemand die Bedeutung der musikalischen Reformtätigkeit Gregors schmälern wollen. Aber ebensowenig darf in Abrede ge-

stellt werden, daß durch die Gregorianische Reform, weil sie die Gemeinde vom Kirchengesange ausschloß und diesen dem Klerus übertrug, der allgemeine kirchliche Typus immer mehr verschwand, und daß durch sie, den erstarkenden hierarchischen Tendenzen und der unbedingten Autorität der Kirche entsprechend, ein bestimmter römisch-katholischer Typus zum Ausdruck gekommen ist. Während im Ambrosianischen Gesange die Volkstümlichkeit vorwaltete, so trägt der Gregorianische cantus choralis, wie man ihn als Sache des Chors nannte, einen ausschließlich klerikalen Charakter. Fortan unterschied man nur noch den Vortrag des Priesters (accentus) und den des Chors (concentus) und wir haben, so Großes auch auf hymnologischem und musikalischem Gebiet in den nachfolgenden Jahrhunderten geleistet wurde — wir denken nur an die in der Blütezeit des römischen Kirchengesanges entstandenen herrlichen Antiphonien, Responsorien, Sequenzen und Hymnen, wie an die Vervollkommnung der Orgel — dennoch die Gregorianische Tradition dafür verantwortlich zu machen, wenn beinahe tausend Jahre lang fast kein echter geistlicher Volksgesang in der Kirche mehr aufkam und das Volk, die Gemeinde, im Gottesdienst der Mündigkeit beraubt war. Der Volksgesang in der Kirche war nur auf einzelne Exklamationen, ja fast allein auf das immer wiederkehrende Kyrie eleison beschränkt. Da die Kirchensprache die lateinische war, so wurde die aktive Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst und an dessen musikalischer Ausführung ja von selbst unmöglich. Die römische Kirche hatte wohl in ihrer Weise ein großartiges, abgerundetes, gottesdienstlich-musikalisches Drama, aber damit war zugleich ein **priesterliches Königreich** an die Stelle der apostolischen Gemeinde getreten. Jahrhunderte sollten vergehen ehe, wie Hans Sachs im Jahre des Heils 1523 preist, die »Wittenbergisch Nachtigall« der Sonne Aufgang mit hellem Sang meldete und ihr freudenreiches Lied:

»Nun freut euch, liebe Christen g'mein
Und laßt uns fröhlich springen,
Daß mir getrost und a l l i n e i n
Mit Lust und Liebe singen«

auf Flügeln der Morgenröte durch die Lande getragen wurde.

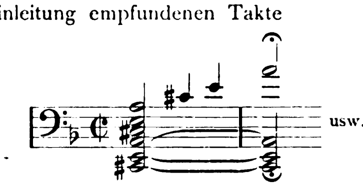
Mit diesem Ausblick auf *Luthers* großartige Reformtätigkeit auf dem Gebiete des Kirchengesanges schließen wir diese Studie, die manchem der Leser dieser Blätter vielleicht eine Anregung zu weiterer Einzelforschung gibt, denn es gilt von dem schönsten Schmuck der Kirche, der musica sacra, auch das Dichterwort:

»Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen!« —

Lose Blätter.

Für den Weihnachtstisch.
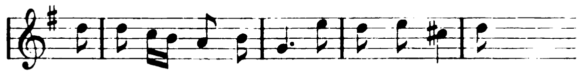
Nagel, Dr. **Wilibald,** Beethoven und seine Klaviersonaten. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). II. Band. IX u. 412 S. gr. 8⁰. Preis brosch. 10 M. In eleg. Halbfranzband 11,75 M. — Für den II. Band dieses tiefgründigen Werkes gilt voll das über den I. an dieser Stelle in Heft 7, S. 112 des 7. Jahrgangs Gesagte. Eine eigentliche Kritik vermag ich natürlich hier unmittelbar nach dem Erscheinen desselben nicht zu geben, das kann nur der Beethovenspezialist, der seiner Arbeit Fleiß mit den eminent sorgfältigen Studien Nagels gleichstellen darf. Ich vermag nur über den Eindruck zu berichten, den ich beim Spielen einer mir vertrauten der besprochenen Sonaten an der Hand des Buches hatte. Und der deckte sich mit den Empfindungen, die ich jeweils im gleichen Falle bei einer der im 1. Bande des Werkes behandelten Sonaten hatte. Immer erstand Beethovens Schöpfung klarer vor mir. Ich fand nicht nur mir neue Beziehungen zu ihrem Schöpfer, dieser selbst wurde mir in seiner Wesenheit zugänglicher, lebendiger, befreundeter, ich entdeckte viel Feinheiten, in denen Beethovens Entwicklung als Charakter sich vollzog. Manche Sonate hatte ich mir anders als Nagel ausgelegt, so z. B. schrieb ich über die D moll-Sonate des Op. 31 als Gymnasiast: Ein Märchen. Und dieser Eindruck hat mich noch stets wieder irgendwie beeinflußt, so oft ich später die Sonate wieder spielte. Ich habe sie von Grund auf anders angefaßt, als ich sie jetzt wieder vornahm. Aus dem Spielerischen wuchs sie mir in die Sphäre des Ausdrucks jener Stimmung, die sich aus der Niederwerfung des Gedankens an das Taubwerden zur weltüberlegenen Gelassenheit des in seiner Kunst ruhenden Künstlers ergibt. Die Stellung der von mir als Einleitung empfundenen Takte
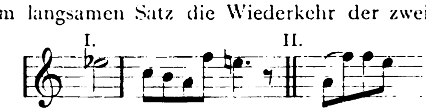


in dem Ganzen des ersten Satzes als unmittelbar mit ihn bildend, sowie zahlreiche Einzelheiten seiner Auffassung deutet Nagel völlig neu. Er hat mich zu seiner Auffassung bekehrt. Das war möglich aber nur, weil nicht eine einzige Phrase dasteht, er gibt die Tonreihe, bezeichnet, wie sie ihn berührt, wie er aus ihrer Verwendung durch Beethoven gerade zu der angeführten Meinung gelangt ist, kurzum es ist, als ob man plötzlich Ohren für das Werk bekommen hätte. So individuell verschieden ein Motiv aufgefaßt werden kann, sein Auftreten im Zusammenhang des ganzen Werkes gibt einer bestimmten Deutung den Vorzug, und mir scheint, Nagel hat die Deutung gefunden, die nach dem Werk die meisten Vorzüge hat. Er gibt aber über das eigentliche Thema hinaus zahlreiche Anregungen. Bach und Beethoven, — Beethoven als Programmusiker, — War Musik den Großmeistern der Kunst überhaupt je etwas anderes als Ausdruck oder war sie nur tönend bewegte Form? das alles sind Gedanken, die sich nach dem Buch sofort bearbeiten ließen.

Es handelt sich hier um ein Quellenwerk im besten Sinne des Worts, das in die Hand jedes Musikers gehört, erst recht aber in jedes musikalische Haus. Für dieses hat es der Verfasser mit gutem Bedacht mit geschrieben, denn »die Schule, der Musiklehrer, Hochschulen und Universitäten versagen noch in der Mitteilung des Kulturwertes der Arbeit eines Beethoven«. Darum muß ihn das Haus sich erschließen. Nagels Buch gibt hierzu alles Erforderliche. Wer an seiner Hand eine Sonate sich angesehen hat, studiert sie alle nach seiner Leitung. Es ist ein standard work der Musikliteratur, dessen Wirkungen notwendig sehr tief gehen müssen, da das Bedürfnis nach einem solchen Führer sehr brennend geworden ist. Franz Rabich.

Die Bestellung des Weihnachtsbüchertisches ist heute eine besonders schwierige Aufgabe geworden, da das literarische Anstandsgefühl sich soweit gehoben hat, daß der schöne Einband der Noten allein für die Auswahl nicht mehr entscheidet und der Besitz einer guten Bibliothek als Ehrensache gilt. Aber was wählen? Es ist gewiß schön, all' die alten Herren von Bach bis Beethoven allmählich seinen Kindern oder Freunden zu schenken, aber ein bischen pädagogisch mutet das Geschenk an, und schließlich, man will doch neben ihnen auch von den Neueren etwas besitzen. Von Richard Strauß kann man blindlings ein Opus erwerben, das tadelt niemand. Aber gerade ihm gegenüber ist doch Sorgfalt in der Auswahl angebracht, denn neben wundervoll großzügig empfundenen Gesängen und wirklich herzinnig schlicht gesungenen Weisen finden sich bei ihm einige wenige allzu »populär« gehaltene und anderseits wieder gekünstelte Kompositionen. Vor Anschaffung Straußscher Lieder wird man sich also zweckmäßigerweise — wie übrigens auch vor dem Erwerb Wolfscher Kompositionen — an einen Musiksachverständigen wenden, Verhandlungen mit dem Musikalienhändler werden resultatlos bleiben. Mehr und mehr ist der Name **Max Reger** in den Vordergrund der Diskussion getreten. Aber die unbestrittene Anerkennung, die Strauß genießt, fehlt ihm. Das ist natürlich, denn Reger fehlt vorläufig noch die Propaganda im Konzertsaal. In dem sehr fortschrittlich gesinnten musikalisch hochstehenden Gotha z. B. sind bisher 3 Lieder nur von ihm im Konzert gesungen worden. Es hängt dieser Mangel damit zusammen, daß die Sängerinnen und Sänger in ihrer Laufbahn vom »durchschlagenden Erfolg« so abhängig sind, daß sie sich mit dem Lob vornehmer Programmwahl und durchgeistigten Vortrags nicht begnügen können. Sie müssen Stimmung gemacht, Begeisterung geweckt haben, und wer traut sich zu, dies mit den Schöpfungen eines dem Laien kaum dem Namen nach bekannten und mit Vorurteilen nur betrachteten Mannes zu erringen? Dazu kommt, daß die der Öffentlichkeit bisher gebotenen Vorträge unbestrittenen Erfolg nur da erzielten, wo der Komponist selbst oder ihm gleichwertige Interpreten (wie für seine Orgelschöpfungen z. B. Straube in Leipzig) mitwirkten. Und des ist Ursache, daß bei Regers Spiel die Kompositionen klar und formvoll konzipiert erscheinen, während andere Spieler damit den Eindruck einer Häufung rhythmischer Schwierigkeiten und toller Kakophonien und einer »kribbeligen Beweglichkeit« erzeugten. Regers Art des Vortrags ist also besonderer Natur, es gibt eben einen Regerstil, der an die Ausführung seine eigentümlichen Anforderungen stellt. So erklärt sich die sehr verbreitete Meinung, Reger sei eine Spezialität nur für den Liebhaber. Hieraus ergibt sich aber auch für die Kritik die Aufgabe, aus seinen Kompositionen diejenigen herauszugreifen, die am leichtesten verstanden werden und geeignet sind, den Zugang zu dieser Eigenart zu eröffnen. Da ist nun ein Lied von Reger geschrieben, das niemand fremd berühren wird, das jedem einfachsten Menschen vielmehr gleich in die Seele sich singt, das ist das Volkslied Op. 37 No. 2.



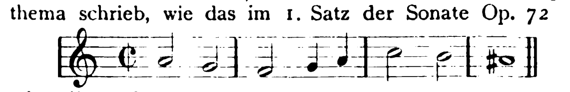
Das empfehlen wir zum Weihnachts-Einkauf. Dann verweisen wir für diesen auf die Lieder, die auch von andern Meistern komponierte Texte zur Grundlage haben. Welch' schöne Parallelen lassen sich ziehen bei Betrachtung des Liedes Traum durch die Dämmerung, dessen Text Strauß so herrlich die Stimmung abgelauscht hat, den der Norweger Sinding sehr originell in Töne kleidet, und der in der Beleuchtung durch Regers Op. 35 No. 3 wiederum ganz eigen erscheint. Zu solcher Parallele taugt auch das Lied »Glückes genug«, das es ebenfalls von Reger und von Strauß gibt. An Wunderhorntexten ermöglicht sich eine Parallele auch mit Theodor Streicher, u. s. f. Ich fordere absichtlich in erster Linie Beschäftigung mit Liedern. Denn durch die Worte wird ihr Verständnis sehr erleichtert, ihre Stimmung wird durch den Text ja bedingt. Und aus den Liedern gibt sich ganz von selbst das eine Moment der Ausführung Regers. Der Klavierpart hat dem Sänger sich unterzuordnen. Man spielt leiser, läßt die dissonierenden Töne nur leicht anklingen, die vielen Noten, die dastehen, wollen gar nicht alle im Hörer nachhallen, sie haben lediglich die Funktion, eine zarte Bewegung zu erzeugen. Haupt- und Nebentöne sind zu scheiden, jeder Finger muß individuell betonen.[1]) Da verschwinden die Kakophonien, Klarheit kommt in den Vortrag. Orchestrale Ausführung löst die Rätsel Regerscher Kunst. Bei ihr wird die Violinsonate Op. 72 in C dur sofort schön anmuten. Ich würde sie uneingeschränkt für den Weihnachtsankauf empfehlen, wenn sie nicht technisch hohe Anforderungen an die Spieler stellte. Sie nimmt unter Regers Werken eine besondere Stellung ein, denn sie zeigt, daß in Reger selbst das Vermögen zu klarem Ausdruck bedeutend gewachsen ist. Eine gewisse Freude am Absonderlichen ist ihm ja zu Zeiten eigen gewesen, in den Zeiten, in denen er bewußt das Eigentümliche seiner Erfindung herauszukehren bestrebt war, in die z. B. die Burlesken für Klavier zu 4 Händen Op. 50 oder die 12 Brautlieder fallen. Schon die äußere Anlage der Violinsonate tritt auf den ersten Blick kenntlich hervor, in den Ecksätzen die Dreiteilung und in ihnen und im langsamen Satz die Wiederkehr der zwei Motive:



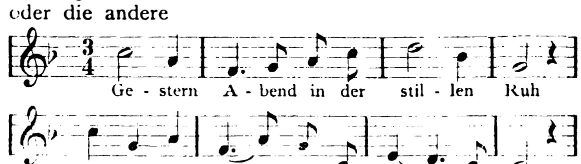
Wichtiger als diese schließlich mit dem Verstand auch ohne Musiksinn greifbaren Dinge ist die Tatsache, daß eine große Reihe von Stellen das Gemüt mit einer bei aller Originalität so innig erfassenden Schönheit gleich beim ersten Hören erfreut, daß eben nur ein Genie ihr Schöpfer sein konnte. Regers bewußte Arbeit hat offenbar die Grenzen jetzt gefunden, die ihr gesteckt sind, um den Eindruck der unmittelbaren Erfindung zu vertiefen, ohne ihn umzugestalten, sie betont nicht mehr das Eigentümliche so übertrieben, wie das eine Zeitlang der

[1]) Namentlich der Pedalgebrauch ist bei Reger aufs peinlichste zu regeln!

Fall war. Seitdem erscheint alles klarer, es ist seelisch angreifender. Dieser Eindruck hat sich mir beim Studium der Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Seb. Bach Op. 81 erneuert. Gerade hier, wo geistreiche Arbeit so naheliegend scheint, hat die Freude am Musizieren prächtig sich ausgewirkt, so daß man beim Spielen unmittelbar gefangen genommen wird. Die Freude am Musizieren ist in Reger das Treibende, sie erklärt seine Fruchtbarkeit, sie auch seinen Abscheu vor ausführlichen Programmen. Deren Fehlen erschwert dem heutigen Publikum das Verständnis seiner Schöpfungen. In seinen Instrumentalkompositionen fehlen unserer schweifenden Phantasie zunächst die Anhaltspunkte. In dem Bachschen Thema ist ein solches nun geschaffen, und die Variationen 1, 2, 5, 7, 9, 12, die technisch auch vorgeschrittenen Dilettanten zugänglich sind, werden daher sofort ansprechen. Leider erfordert auch dies — in der Anordnung der einzelnen Variationen meisterhaft Stimmungsgegensätze fügende — Werk teilweise so hervorragende Virtuosität, daß wir sie zur Charakteristik der Entwicklung Regers hier nennen und den Musik Studierenden ans Herz legen müssen, es für den Weihnachtseinkauf aber nur weit fortgeschrittenen Spielern unbedingt empfehlen dürfen. Die Variationen und die Fuge sind übrigens echte Klaviermusik, in der Sonate Op. 72 ist noch vielmehr das Streben nach orchestralen Wirkungen im Klavierpart merklich. Reger ist unbestritten unser bester Orgelkomponist, davon muß man bei Beurteilung seiner Klaviermusik ausgehen. Die großen Wirkungen dieses Instruments, das zwischen Orchester und Klavier steht, schweben ihm vor, dessen Spielmöglichkeiten legen das oben über den Vortrag Regers Gesagte nahe. Außerdem ist nicht zu vergessen: die großen Schlachten des Musikfortschritts in den letzten 60 Jahren sind wesentlich auf dem Gebiete der Orchestermusik geschlagen worden. Auch in ihr sind häufig stark bewegte Füllstimmen unerläßlich. Wenn nun auch Reger im Banne dieser Tatsache aufgewachsen ist, wäre es zunächst von ihm nur ein oberflächliches Beginnen, die Schreibweise eines Klangkörpers auf den andern zu übertragen. Regers Art zu schreiben entwickelt sich jedoch unter einer tieferen Notwendigkeit. Mit zunehmender Kultur steigt die individuelle »Reizsamkeit«, wir drängen in der Musik also nach immer differenzierterem Ausdruck, der durch eine Verfeinerung der Harmonie wie des Tonfortschritts (Vierteltöne?), die größere Mannigfaltigkeit der Modulation und die schärfere Pointierung des Rhythmus zu erreichen ist. Von diesen Mitteln ist nicht jedes gleich verwendbar für die Klavierkomposition, die tauglichen müssen daher vor den untauglichen stark hervortreten, und das ist bei Reger neben dem dynamischen das modulatorische und das rhythmische Moment, welch letzterem auch die bei Regers ausgesprochen polyphonem Denken oft ziemlich selbstherrlich auftretenden Füllstimmen dienen. In allem offenbart Reger eine immens gesteigerte Reizsamkeit. Doch ist daran nichts Krankes. Wer glaubt das von einem Manne, der ein so fröhliches Gesangsthema schrieb, wie das im 1. Satz der Sonate Op. 72
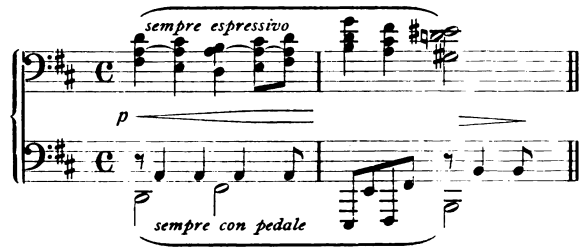


oder die andere

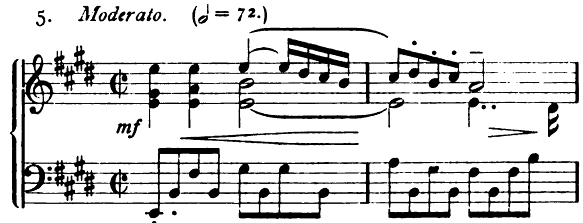


Diese Beispiele sind ganz willkürlich aus den grade vor mir liegenden Heften ausgewählt. Sie ließen sich schnell vermehren. Das Heft Schlichte Weisen (für eine Singstimme und Klavier) Op. 76, aus dem das letztere Beispiel entnommen ist, reiht 15 fröhlich-einfache Gesänge gesündester Art aneinander. Das erste Lied: »Du meines Herzens Krönelein« bietet übrigens auch Anlaß zum Vergleich mit der Vertonung desselben Textes durch *R. Straufs.* Es wäre vorteilhafter für Reger, wenn er die menschliche Singstimme im Mittelteil nicht plötzlich als Instrument nur behandelt hätte. Dieser Vorwurf wird manchen früheren Liedern mit Recht gemacht, auch er aber besteht den letztgenannten Kompositionen gegenüber kaum noch einmal. Die Schlichten Weisen sind in jedem Betracht empfehlenswerte Geschenkliteratur. Dasselbe läßt sich von den 12 kleinen Klavierstücken Regers »Aus meinem Tagebuche« (Op. 82) sagen, aus denen ich den Anfang von No. 3 und 5 beispielsweise hierher setze:

3. *Andante sostenuto.* (♩= 58.)



5. *Moderato.* (𝅗𝅥 = 72.)



Da singt und klingt alles, und einzelne der Stücke geben sich bei aller Einfachheit ganz dramatisch bewegt. Und sie sind leicht spielbar. Die schlichten Weisen, wie die genannten Klavierstücke sind für die Propaganda wie geschaffen. Für diese kommen in Betracht ferner das Andante semplice con variacioni für Klavier zu zwei Händen (Übertragung aus dem Trio Op. 77a) und auch die in diesen Blättern veröffentlichten Lieder und Klavierstücke dieses Komponisten (vergl. Blätter für Haus- und Kirchenmusik 1901, S. 89, 65, 17, 25, 4, 63; 1902 S. 33, 49, 83; 1903, S. 3, 52, 60; 1903/4, S. 41, 81, die in der Sammlung »Fürs Haus« mit weiteren Schöpfungen Regers zusammen einzeln käuflich sind. Unter ihnen allen hat das Lied »Der Abend« [1903, S. 3] mit den einfachsten Mitteln ein Stimmungsbild bewundernswürdigster Charakteristik geschaffen).

Neben Reger nimmt neuerdings auch das lebendigste Interesse **Theodor Streicher** in Anspruch. Seine 30 Wunderhornlieder liegen bereits in 2. Auflage vor, die musikalisch (z. B. 2 Zwischenspiele in Schnitter Tod), namentlich aber hinsichtlich der dynamischen Bezeichnungen verbessert ist. Interessant ist, wie die Verschiedenheit die Temponahme den Charakter eines Liedes ganz verändern kann. Das Lied »Ach und weh, kein Schmalzele mehr!« hatte in der 1. Auflage die Angabe ♪ = 92, jetzt lautet sie ♪ = 120, der Humor des Liedes kommt damit erst zur Geltung. Diese meist strophischen Gesänge sind Meisterwerke der Charakterisierung,

die Mittel dazu sind oft unglaublich einfach. Als Ergänzung dieses Heftes hat Theodor Streicher neuerdings weiterhin »Sechs Lieder aus des Knaben Wunderhorn« ediert, die gleich schön sind, ebenso empfehlenswerte als vornehme Geschenke.

Fast alle die genannten Werke sind bei Lauterbach & Kuhn in Leipzig in ansprechender Ausstattung erschienen und dieser energisch aufstrebende Verlag hat auch das Verdienst sich erworben, den Verehrern Hugo Wolfs »Lieder aus der Jugendzeit« des Meisters zugänglich gemacht zu haben. Sie zeigen überraschend viele Züge, die den gereiften Künstler so groß und einzig gemacht haben. Das einzeln herausgegebene Jugendlied Hugo Wolfs »Bescheidene Liebe« mit seinem Humor bietet Hausmusik wünschenswertester Art. Es sei speziell noch empfohlen.

Mit diesen Hindeutungen wollen wir veranlassen, daß die neben den »alten Herren« und neben den Führern unserer Kunst bis Schumann und Brahms das moderne musikalische Leben bestimmenden Haupterscheinungen auch wirklich an der musikalischen Beschäftigung der Familie beteiligt werden. Franz Rabich.

Tanz-Idyllen von Isadora Duncan im Leipziger »Neuen Theater«.

Von Dr. M. Arend.

Das Leipziger »Neue Theater« brachte am 12. Oktober 1904 dem Feinschmecker einen außerordentlich interessanten, dem Künstler einen außerordentlich anregenden und wertvollen Abend: *Isadora Duncan* tanzte zu alter Musik und unterstützt von unserem vorzüglichen und von Nikisch dirigierten Orchester. Um das Interesse des Musikers vorweg zu gewinnen, gebe ich das musikalische Programm wieder: die Anakreon-Ouvertüre von *Cherubini,* dieses Wunderwerk von abgetönter Formvollendung und Filigranarbeit, eröffnete den Abend; außerdem trat das Orchester allein mit *Boccherinis* bekanntem Menuett und einem Allegro von *Händel* auf. Isadora Duncan tanzte zu der süßen und archaistisch-unbeholfenen Melodik *Peris* — der aus der Musikgeschichte als ältester Opernkomponist bekannt ist — und zwei Stücken von Komponisten aus der Zeit Peris, ferner zu *Couperin* (einer Musette) und einer Reihe von Stücken aus *Glucks* Orpheus (No. 3, 4, 6, 29, 30, 31 und 35 des von Dörffel bei Peters herausgegebenen Klavierauszuges). Ich füge hinzu, daß ich einzelne dieser Gluck-Stücke mit einer solchen Vollendung noch nicht habe spielen hören: hierher rechne ich z. B. den Schluß von No. 6, der uns den Sänger des Schönen in unendlichem Schmerz den Blick ins Weite und Leere lenkend zeigt, während seine schönheitstrunkene Seele den Schmerz vom ästhetischen Standpunkt aus zum Kunstwerk zu fassen im Begriffe ist — ein ganz modernes Problem, das etwa an Bourgets »Disciple« anklingt. Diese Aufführung hat mir zum ersten Male gezeigt, inwiefern die No. 6 ein »Ritornell« zu der den Schmerz um die verlorene Gattin in einen gemäßigten lyrischen Erguß formenden Arie No. 7 ist, sie hat mir wiederum bestätigt, daß Gluck als Dramatiker höchstens in Wagner seinesgleichen hat, aber freilich nur von einem Hörer verstanden zu werden vermag, der sich in die durch das Drama jeweils gegebene Gefühlswelt gleichsam ganz eingetaucht hat, während diese Musik sich jedoch von der Wagners insofern fatal unterscheidet, daß Wagner in schlechter Aufführung immer noch der Menge einen Scheingenuß gewährt, während die hehre Keuschheit Glucks unnahbar für die Menge ist und sich nur dem Hörer erschließt, der diese Musik ganz aufzunehmen willens und befähigt ist; eben darum sollte man Gluck nur **vorzüglich** spielen.

Zu Isadora Duncan selbst! Die Künstlerin hat eine illustrierte Broschüre »Der Tanz der Zukunft« (aus dem Englischen übersetzt und eingeleitet von *Federn)* erscheinen lassen, in der sie in fesselnder Form ihre Bestrebungen darlegt. Das Instrument der Tanzkunst ist der schöne Menschenleib. Ihr Ziel ist Ausdruck jeden Gefühlsgehaltes durch schöne Bewegungen. Unsere Balletkunst hat unnatürliche, darum sterile Bewegungen und entbehrt des künstlerischen Zieles. Nur die Bewegungen des unbekleideten Körpers sind natürlich, dem Körper vollkommen adäquat und schön. Es gilt, die »primären Bewegungen«, welche die Grundlage der wahren Tanzkunst sind, aufs neue zu finden. An die Tanzkunst der Griechen dürfen wir uns dabei nicht sklavisch anschließen, denn es gilt, **unsere** Seele auszusprechen. Dies eine Skizze der Grundgedanken der Künstlerin. Und die Ausführung? Soviel vollendete Grazie, soviel Vollkommenheit und soviel Ausdruck auf einem Gebiete, auf dem die Künstlerin sich selbst die ersten Grundlagen schaffen mußte, — das ist unerhört! Mit höchster Befriedigung habe ich wahrgenommen, daß sie einen tiefen Eindruck auch auf weniger begabte Zuschauer machte, und daß nur **eine** Klasse von Zuschauern enttäuscht und — hoffen wirs — beschämt nach Hause schlich: die Frivolen. Es ist wahr, die Glieder der Künstlerin schimmern durch die Hülle, welche sie angelegt, und die Formen ihres Rumpfes zeichnen sich bei jeder Bewegung ab, aber es ist unmöglich, wohl selbst für den Frivolen, einen unlauteren Standpunkt dieser Tanzkunst gegenüber einzunehmen oder doch zu behaupten. Der keusche Adel und der künstlerische Ernst sowie die sprechende Deutlichkeit des Empfindungsausdrucks zwingen den Zuschauer, der Künstlerin zu folgen. So war ihr Tanz der Gluckschen Pantomime (No. 3), darstellend den herben Schmerz des Orpheus, eine Interpretation, besser gesagt eine künstlerische Neuschöpfung des Gehaltes der Musik, wie sie vollkommener schlechterdings nicht gedacht werden kann.

Diese Isadora Duncan ist eine Persönlichkeit, wie die neueste Zeit sie nicht unselten, freilich sehr selten mit dieser Vollkommenheit, erschafft. Denn der Kern ihrer mit einem beinahe beispiellosen künstlerischen und sittlichem Mute verfolgten Bestrebungen heißt: Opposition gegen die moderne, äußerliche, irre geleitete Technik durch Betonung des Subjektiven, der Persönlichkeit, der Notwendigkeit, von innen heraus zu schaffen, auf daß der moderne Mensch nicht werde, wovon ihn scheinbar nichts erretten kann: ein Sklave seiner eigenen technischen Errungenschaften. Es handelt sich, kulturhistorisch gesehen, bei dieser Opposition gegen das falsche Moderne um das, was einer **ist**, in einer Zeit, die so geneigt ist, den entscheidenden Wert auf das zu legen, was einer **hat**.

Diese »Blätter« stehen im Grunde auf eben diesem Standpunkte, sie kämpfen, so paradox es klingen mag, denselben Kampf, den Isadora Duncan gegen das entartete und ideallose Ballet kämpft: sie kämpfen für die Verinnerlichung der Musik, für ihre Zurückführung an den häuslichen Herd, in die keusche Halle der Kirche, und sie **bekämpfen** den hohlen Schein äußerlichen Virtuosentums jeder Art, mag sich auch in ihm ein erdrückender Grad von — idealloser — Technik zeigen. Darum ist Isadora Duncan eine der Unseren!

Das Theater war trotz der exorbitanten Eintrittspreise — das Parket kostete 11 M statt wie gewöhnlich 3 M 60 Pf. bis 5 M — bis auf den letzten Stehplatz gefüllt,

und die Künstlerin fand einen gar nicht enden wollenden Beifall. Als sich das Publikum nicht beruhigen wollte, richtete die Künstlerin in gebrochenem Deutsch einige Worte des Dankes an die Hörer und versuchte, für die von ihr zu gründende Tanzschule Stimmung zu machen.

Man weiß, daß Isadora Duncan diesen Sommer in Bayreuth im »Tannhäuser« eine der Grazien tanzte,[1]) und daß man Frau Wagner vielfach deswegen den Vorwurf der Geschmacklosigkeit gemacht hat: wie sehr mit Unrecht, hoffe ich beiläufig gezeigt zu haben.

[1]) Vergleiche meinen Bericht in Heft 12 des vorigen Jahrgangs.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 11. Oktober. Die Königliche Oper nahm R. Wagners Rienzi wieder in ihren Spielplan auf. Neu einstudiert, glänzend insceniert und in erweiterter Gestalt kam die Oper auf die Scene. Nicht freilich ungekürzt, dann hätte sie sechs Stunden lang gespielt, während sie jetzt noch nicht fünf dauerte. Aber aller Pracht ungeachtet, auch trotz einer guten musikalischen Ausführung machte das Werk doch keinen bedeutenden Eindruck. Was darin vorgeht, liegt unserm Herzen zu fern, selbst unserm Interesse. Der Meister erkannte bald, daß es mit der historischen Oper nichts sei, und ehe der Rienzi auf die Bühne kam, hatte er bereits, dem Gebiete der Geschichte den Rücken wendend, sich auf das der Sage begeben und den Holländer geschaffen. Nur sollte man fernerhin nicht mehr sagen, Wagner sei mit dem Rienzi ein Nachahmer Meyerbeers gewesen. Das konnte er nicht sein, weil seine Oper bereits zur Hälfte fertig war, ehe er etwas von den Hugenotten kannte. Man höre doch seine Musik einmal darauf an, ob sie irgend einen der charakteristischen Züge der Meyerbeerschen trägt. Man wird keinen finden, wohl aber gar viele Keime, die dann später in den Musikdramen zur Entfaltung gelangen. Und die Entfaltung scenischer Künste sowie die Verwendung großer Massen bezweckt bei Wagner durchaus nicht die »Wirkung ohne Ursache«, sondern ist die notwendige Ausgestaltung der Handlung. Man konnte das recht deutlich an einem Vergleiche mit den Hugenotten sehen, die wenige Tage nach dem Rienzi gegeben wurden, in denen z. B. erst eine Soldatenscene sich entwickelt, auf die eine Prozession folgt, der sich ein Zigeunertanz anschließt, den ein Hochzeitszug unterbricht — alles unorganisch aufeinander gepfropft. — In dieser Aufführung stellte sich uns Frl. *Melms* aus Prag in der Rolle der Königin Margot als Bewerberin um eine Stellung als Koloratursängerin vor. Mit ihrer sehr biegsamen Stimme und den nur kleinen, aber tonsatten Tönen erwarb sie sich viele Anerkennung, wird aber noch zu erweisen haben, ob sie auch im getragenen Gesange das Erforderliche leistet.

Das National-Theater hat nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten, die ihm in Hinblick auf Sicherheit und Bequemlichkeit des Publikums seitens der Aufsichtsbehörde gemacht wurden, seine Tore endlich öffnen können. Es faßt gegen 2000 Personen. Der Zuschauerraum hat nur Parkettplätze und an der Rückwand eine Gallerie. An beiden Längswänden sind breite Gänge, und durch 7 Flügeltüren an jeder Seite gelangt man schnell und leicht ins Freie. Drei Kapellmeister sind angestellt. Das Orchester besteht aus 46 ständigen Musikern, der Chor ist 60 Stimmen stark. Unter den 30 Solisten befinden sich zwei Sänger, die bisher bei der Wiener Hofoper, mehrere, die an größeren Stadttheatern angestellt waren. Es wurde als erste Oper Der Troubadour, als zweite Der Wildschütz aufgeführt. Dabei ergab es sich, daß man auf der von der Bühne durch 45 Parkettreihen getrennten Gallerie nicht deutlich genug sieht. Aber es klingt überall im Hause gut. Ernst und Eifer bekundeten die Aufführungen. Erfreuliches leisteten Orchester und Chor. Die Einzelsänger erschienen in der Mehrzahl nicht bedeutend, aber sie bildeten ein tüchtiges Ensemble. Und so darf man der Entwicklung des jungen Opernunternehmens hoffnungsvoll entgegensehen.

Das Theater des Westens hat in dem italienischen Tenore *Enrico Caruso* eine große Zugkraft gewonnen. Es gab und gibt und wird immer Leute geben, die das Fremde nur lieben, weil es etwas Fremdes ist, und die schon entzückt sind, wenn sie in italienischer Sprache und mit allerlei Manieren singen hören. So klatschten sie denn dem Caruso mitten in die Musik hinein, stampften mit den Füßen und schrieen Bravo, bis die Oper unterbrochen war und der Italiener seine Melodie wiederholte. Als er in das einfache Lied La donna è mobile eine Kadenz mit abschließendem Triller einfügte, kannte der Jubel keine Grenzen. Das Lied mußte dreimal gesungen werden. — *Caruso* ist allerdings ein Sänger, der viel gelernt hat und die klangreiche Stimme, wenn er will, in geschmackvoller, edler Art zu verwenden weiß. Und er wollte ein paarmal im Rigoletto, z. B. da, wo im Quartett der Tenor nach dem Edur mit der zierlichen Kantilene in Desdur einsetzt, indem gis mit as enharmonisch verwechselt wird. In der Traviata unterließ er den manierierten Vortrag; der Alfredo gibt auch wenig Gelegenheit dazu. Hätte nicht die Intonation oft zu tief geschwebt, was ja das große Publikum nicht hört, so hätte er auch strengen Beurteilern reinen Genuß bereitet. Sein drittes Auftreten sagte er mittags ab, und es waren schon 14000 M für den Abend eingenommen!

Das erste Konzert des neuen Musikjahres gab der Dresdener Lehrergesangverein, geleitet von Herrn *F. Brandes*. Er bewies, daß er keinem der Berliner Vereine nachsteht, die den Männergesang pflegen. — Dann folgten bald die »Konzerte mit eigenen Kompositionen« zweier Tonsetzer, die als solche bisher kaum hervorgetreten sind, sich aber in anderer Art — *Ludwig Heſs* als Sänger, *Eduard Behm* am Klavier — längst bewährt haben. Etwa ein Dutzend Lieder hatte jener auf seinem Programme, die vier Sänger vortrugen, um sich dann zu drei Gesangsquartetten mit Klavierbegleitung zu vereinigen. Was man im allgemeinen von diesen Kompositionen des Herrn Heß sagen muß, das gilt auch von denen Behms, die freilich anspruchsvoller sind, denn es waren Orchesterstücke, eine dramatische Scene für eine Singstimme, ein Violinkonzert und Lieder. — Beide Tonsetzer haben etwas Rechtes gelernt, aber sie wissen uns nichts Rechtes zu sagen. Jener läßt die Singstimme sich in Phrasen ohne besondere Prägung ergehen und begleitet reich, aber oft harmonisch gesucht, dieser bringt allerlei Grüße von Wagner, die ja klangvoll sind, aber heutzutage von so vielen Seiten an uns bestellt werden, daß sie uns nicht sonderlich mehr erfreuen. — Im ersten Musikabende des Halir-Quartetts wurde

Hugo Wolfs d moll-Quartett zum ersten Male gespielt. Es klingt im ganzen recht ergrübelt, ist in sehr verwickelter Polyphonie geschrieben und bleibt beim ersten Hören ziemlich unklar. Mehrere bestimmte Anklänge an Beethoven treten auf. Den Hörern gefiel eigentlich nur der Klangreiz und die feine Arbeit des 2. Satzes, der als »Langsam« bezeichnet ist. Der 4. Satz, »Sehr lebhaft« überschrieben, tritt in größerer Klarheit auf, die Melodik erscheint hier jedoch geziert. — Herr *Felix Dreyschock* gab nach längerer Zeit wieder einmal ein eigenes Konzert, das ihm als hervorragenden Pianisten wie als Komponisten recht gefälliger Klavierstücke reichen Beifall eintrug.

Die Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle unter *Felix Weingartners* Leitung nahmen bereits ihren Anfang. Das erste Programm sollte im wesentlichen den Charakter aller dartun. Der ist ein deutsch-klassischer. Denn außer in einem »französischen Abende« wird in allen zehn Konzerten nur zweimal ein fremder Tonsetzer zu Worte kommen, Dvorak und Elgar. Einmal allerdings auch Liszt, falls man den zu den Fremden zählen will. Weingartners geliebter Berlioz ist nur mit einem Tonstücke, und zwar in dem französischen Konzertprogramme bedacht. — Der erste Sinfonie-Abend brachte Bachs Suite in h moll für Streichorchester und Flöte, Haydns Sinfonie D dur No. 2 und Schuberts C dur-Sinfonie No. 7. Nichts Neues also, aber alles aufs sorglichste und feinste ausgeführt. Die Bewerber zu den Generalproben mittags sowohl, als auch die zu den Aufführungen abends mußten in diesem Jahre in noch größerer Zahl als in früheren abgewiesen werden. — Auch das Philharmonische Orchester unter *Arthur Nikisch* gab sein erstes Konzert. Das Meistersinger-Vorspiel stand an erster Stelle verzeichnet, dann kam A. Bruckners d moll-Sinfonie. Auch diesmal fand dies bedeutende und doch nicht recht packende Werk eine laue Aufnahme. Das eigenartige Scherzo nur gefiel allgemein. Die Kapelle bedeckte sich durch die Ausführung der Sinfonie mit Ruhm. Auch H. Wolfs Italienische Serenade, ein frisches, gut erfundenes und klangschönes Orchesterständchen, wurde vortrefflich gespielt und sprach allgemein an. Für den erkrankten *A. van Rooy* trat Dr. *Felix von Kraus* ein und sang außer zwei Schubertschen Liedern Wotans Abschied.

— 10. November. Es ist, als entdeutschten wir einmal wieder erheblich auf dem Kunstgebiete. Madame *Bernardt* hatte eben ein Gastspiel mit ihrer französischen Gesellschaft beendigt, da zogen auch in die beiden Privatopernhäuser fremde Gäste ein: die *Duse* mit einer italienischen, *de Max* mit einer französischen Truppe ins National- und Westentheater, wo kurz zuvor *Bonci* und *Caruso* sangen. Im Königlichen Opernhause aber hatten wir Madame *Calvé* von der Komischen Oper in Paris. — Vielleicht ist gerade dies Heranziehen und Bevorzugen der Fremden und des Fremden das Kennzeichen der rechten deutschen Art, die von jeher das Fremde so leicht verstand und daher nur zu sehr liebte.

Nun hat man diesmal — ich habe ja nur von den Sängern zu sprechen — mit den Fremden kein Glück gehabt. *Caruso* brach sein Gastspiel ab, nahm es seinem Versprechen entgegen nicht wieder auf, und die Direktion hatte die Einnahme für zwei zu hohen Preisen ausverkaufte Häuser zurückzuzahlen. *Bonci* zog überhaupt nicht recht und hat schwerlich eingebracht, was er kostete. Der Kunst aber haben beide schlechte Dienste geleistet. Sie machten die Oper wieder zum Rahmen ihrer Persönlichkeit und ihres oft ziemlich geschmacklosen Ziergesanges. Bonci trug den genialen Gassenhauer »La donna è mobile« in der Form eines Bravourstücks vor mit langen an- und abschwebenden Tönen, mit Koloraturen und Trillern. Und nachdem er im Barbier seine Rolle als Almaviva zu Ende geführt hatte, trat er vor die Rampe und sang die Erzählung aus Puccinis Bohème dem entzückten und beglückten Publikum vor. Nur diesem Publikum muß man bös sein, weil ihm dergleichen Unfug gefällt, nicht den Sängern, die nur ihres Volkes Gepflogenheiten treu blieben.

Frau *Calvé* galt für die beste Carmen. Und so groß ist die Suggestion — oder war es wieder die Schwärmerei für das Fremde? — daß mehrere sonst vortreffliche und selbständige unserer Kritiker dem Urteile, wie es seit Jahren durch die Zeitungen lief, beipflichteten und die Calvé als Carmen über die Bellincioni, Lucca, Schoder-Gutheil, Destinn erhoben, denen sie in dieser Rolle die Zigarette anzuzünden nicht wert ist. — In der Novelle von Mérimée ist Carmen nur ein leichtsinniges, gewöhnliches Mädchen; in der Oper Bizets aber wird sie eine dämonische Persönlichkeit. Hört man denn nicht, falls man es vorher noch nicht gemerkt hätte, in der Musik bei dem Kartenorakel, daß dies Weib, wie verderbt immer es sei, eine tiefe Innerlichkeit besitzt? Ist Carmen nicht treu bis zum Tode dem, den sie als den Bedeutendsten sich erkor, nachdem ihr der wankelmütige José verächtlich geworden war? Ein Wort könnte sie retten. Es würde aber eine Untreue bedeuten, und sie spricht es nicht. — Frau *Calvé* durchtänzelt und durchlächelt die ganze Rolle, zieht sich feine Gewänder an, bewegt sich höchst gewandt, entfaltet in Armbewegungen und Fächerspiel eine erstaunliche Eleganz, singt auch mit wohlgepflegter, ausgiebiger Stimme und vorzüglicher Textbehandlung — französisch natürlich — aber sie ist eben nur ein leichtes, seichtes Weib, keine Carmen, die der Text einmal »die braune Hexe« nennt, deretwegen der arme José Braut und Mutter vergißt, Ehre und Leben dahingibt. — Verwunderlich blieb es doch, daß die Calvé unser Publikum so lau ließ. Es war mehr ein Höflichkeitsklatschen, auf das hin sie nach den Aktschlüssen wiederholt danken konnte. Man will aber während ihres Gastspielabends hinter den Coulissen die Worte »idiots« und »bêtes« gehört haben. — Nun meldeten die Zeitungen vor und nach ihrem hiesigen Auftreten von den Riesenerfolgen in andern Städten, Dresden, Hamburg usw. und dann waren es stets »über dreißig Hervorrufe«, die sie erzielt hatte. Ja, so weit brachte es unsere Begeisterung selbst bei der Patti, Trebelli, Artôt, Sembrich usw. nie.

Etwas recht Erfreuliches aus unserm Opernhause aber ist es, daß wir wieder einen bedeutenden Tristan besitzen. Herr *Kraus* ist eine eigenartige Künstlernatur. Mittelmäßige Leistungen berühren sich bei ihm mit ganz bedeutenden. An manche Rolle will er nicht heran, manche will sich ihm nicht fügen. Den Tristan hat er sich nun nach langer Arbeit zu eigen gemacht, und er findet für den dritten vorwiegend dramatischen Akt fast mehr Bewunderer als für den lyrischen zweiten. Auch Frau *Plaichinger* ist als Isolde wohl noch gewachsen. Und der Kurwenal hat in Herrn *Hoffmann* einen in hohem Maße tüchtigen Vertreter.

Wenn ich nun vom Theater aufs Konzert übergehe, so bin ich in einiger Verlegenheit, welchen der Konzertsäle ich zunächst berühren, welche Künstler und Kunstveranstaltungen ich vorwiegend, welche ich gar nicht erwähnen soll. Stoff zur Besprechung liegt so reichlich vor, daß ein ganzes Heft dieser »Blätter« damit zu füllen wäre. — Die Kinder sollen einmal den Vorrang haben. Die Wunderkinder! Zu denen des vorigen Jahres kamen bis jetzt schon fünf andere. Der kleine *Vecsey* ist zurück-

gegangen; ich hörte ihn recht unrein und mit durchweg tremulierendem Tone eine Romanze spielen. Aber der 12jährige *Mischa Elman* aus Petersburg bereitete mir doch trotz aller Abneigung gegen das Auftreten von Kindern Überraschung. Ich hörte von ihm das Mendelssohn-Konzert. Er spielte es nicht nur technisch fertig, sondern auch ausdrucksvoll und frei — ich meine, als freies Besitztum, nicht als Ergebnis des mühsam Angelernten. Nur, daß der ganze Vortrag infolge der nicht ausreichenden physischen Kraft ein Miniaturbild darstellte. Dabei spielt der Knabe auch für das Auge erfreulich: mit losem Handgelenk und langem, geraden Strich. Der andern vier, teils Kinn-, teils Kniegeiger im zarten Alter, will ich nicht erst erwähnen. Aufsehen, wie der von Joachim öffentlich geküßte und mit einer Blume geschmückte Ungar macht jetzt keiner mehr. Es werden aber schon öffentlich ärztliche Stimmen laut, die ein gesetzliches Einschreiten gegen das Ausbeuten der Kinder auf Kosten ihrer Körper- und Seelenkräfte wünschen. — Das Joachim-, das Holländer-, das Halir-, das Böhmische und das Petersburger Streichquartett begannen ihre Konzerte; ein neues, das Münchener führte sich recht vorteilhaft ein. Die Trioabende der *Barth* und *Schnabel,* sowie der *Vita Gerhard* und Genossen begannen ebenfalls. Die Sonaten- und Kammermusikabende von *Hausmann*, *Petschnikow*, *G. Schumann* und *Marteau* auch. Drei Sinfonien der Königlichen Kapelle fanden bereits statt, zwei Philharmonische Konzerte und eins des Philharmonischen Chores (Dir. *Siegfr. Ochs).* Es gaben Klavierkonzerte *d'Albert, Ansorge, Gabrilowitsch* und viele andere. Von Geigern ließen sich *Burmester*, *Lewinger*, *Serato*, *W. Meyer*, *Ysaye* usw. hören. Der Liedersänger und -Sängerinnen gab es ein paar Dutzend. Auch *Sven Scholander* war wieder hergekommen, uns durch seine rhapsodischen Vorträge eine Stunde lang zu unterhalten. Und da ertappten wir uns darüber, daß wir am alten »Gestern Abend war Vetter Michel da«, an Webers »Ich sah ein Röschen am Wege stehn« usw. uns recht ergötzten. Madame *Yvette Guilbert* will hier nächstens alte Volkslieder im Kostüme und von alten Instrumenten begleitet vortragen. Das kann recht hübsch werden.

Zu den »Elitekonzerten« des vorigen Winters, die eine Neubelebung der alten Ullmann-Konzerte waren, sind jetzt noch »Künstlerkonzerte« gekommen, die im wesentlichen dasselbe wollen: eine Reihe von Künstlern nebeneinander in Vorträgen leichteren Stils vorführen. Im ersten dieser Konzerte traten die Zwillingsschwestern *Christmann* auf, von denen vorher in den Zeitungen viel Geschrei gemacht worden war. Die eine soll genau so aussehen, soll eine ebensolche Stimme und die gleiche Fertigkeit haben, wie die andere. Ich hörte daher nur die Flötenarie aus Lucia der einen an, die achtbar, aber nicht hervorragend gesungen wurde und durfte auf die Glöckchenarie aus Lakmé verzichten, die die andere singen wollte. Herr *R. Pugno* spielte recht klangschön ein Griegsches Konzert, und Herr *Jaroslaw Kocián* soll sich dann als Geiger von großem Können und nicht großem Geschmack erwiesen haben. — In der Singakademie führte Prof. *G. Schumann* neben Cherubinis d moll-Messe und seiner schon bekannten »Totenklage« sein neues Werk »Sehnsucht« (auf den Schillerschen Text) vor. Es gefiel wenig, weil es ganz in Wagnersches Tongewand gekleidet ist. — Der Chor war nicht auf der früheren Höhe. Das kommt vom Experimentieren in dem alten berühmten Institute. Sit, ut erat, aut non erit! Und nun las ich in einer Rezension, die die Aufführung auch nicht loben konnte, unter der jetzigen Leitung sei in der Singakademie der »vorsintflutlichen Rückständigkeit der Garaus gemacht worden«. — Und dennoch sind die Leistungen nicht befriedigend? Oder sollten sie es gerade deshalb sein? Aber man muß doch Notiz davon nehmen, daß eine sorgsame Pflege und vortreffliche Wiedergabe der großen Werke Bachs, Händels, Beethovens, Haydns, Mozarts, Mendelssohns, Schumanns usw. von gewisser Seite als »vorsintflutliche Rückständigkeit« bezeichnet wird.

Rud. Fiege.

Bielefeld, 9. Nov. 1904. Die heurige Saison hat hier verheißungsvoll begonnen. Noch im Spätsommer sangen in Bielefeld 2 auswärtige Männerchöre von Ruf, der Barmener Sängerchor (Dir.: Kgl. Musikdir. *Hopfe*, durch die Aufführungen des Barmener Volkschors in weiten Kreisen bekannt und geschätzt) und der Männergesangverein »Sanssouci« aus Dortmund (Dir.: *G. Middelmann*). Durch letztere Gesangskorporation, die von vornherein durch straffe Disziplin imponierte, wurden wir mit dem zum Wettsingen um den Kaiserpreis in Frankfurt a. M. erwählten Meßnerschen Chor: »Siegesgesang der Deutschen nach der Varusschlacht« bekannt. Die Komposition weist schöne Einzelzüge auf, mußte aber in der Wirkung zurückstehen hinter der von den Dortmundern seinerzeit »selbst gewählten« Komposition J. Brambachs: »Gesang der Geister über den Wassern«, die einen Vergleich mit der bekannten Schubertschen Vertonung durchaus nicht zu scheuen braucht. Zwei treffliche Solisten, die Geschwister *Clara* (Sopran) und *Ernst Hülsbeck* (Klavier) — letzterer Lehrer am Konservatorium in Koblenz — rangen mit den wohlgeschulten Sängern um die Palme. Frl. *Hülsbeck*, im Koloratur-, wie im Belcanto-Singen — die Dame verfügt über ein berückendes Mezza di voce — gleich bewandert, erfreute mit Liedern von Brahms, Rubinstein, Taubert usw., von ihrem Bruder anschmiegend begleitet. Herr *Hülsbeck* spielte mit solider Technik und gesunder Auffassung Werke von Chopin, R. Schumann, Liszt und Moszkowski. — Ein Männerchor mit der Schulung und musikalischen Intelligenz des »Sanssouci« sollte aber neben Perlen der Männerchorliteratur nicht zu viel »Schmachtlappen« (mit obligatem Baritonsolo usw.) servieren. Böhmes »Stilles Tal« und Silchers »Nun leb' wohl« usw. sind nicht als Volkslieder, sondern als volkstümliche Lieder zu bezeichnen. Wann hört man endlich von leistungsfähigen Männerchören die echten, alten »Edel-Volkslieder« aus vorreformatorischer Zeit, um deren Sammlung, Herausgabe und Bearbeitung sich Männer wie *L. Erk*, *F. M. Boehme*, *Karl Becker*, »der rheinische Volksliederwart«, *H. vom Ende*, *C. Steinhauer*, Dr. *Max Friedlaender* und Dr. *Pommer* so unvergängliche Verdienste erworben haben? Hier harren der Männergesangvereine noch dankbare, kulturelle Aufgaben. Mannigfache Schätze sind zu heben. Darum frisch ans Werk! — Die neuen Lehrkräfte des vor kurzem gegründeten Konservatoriums stellte der Leiter desselben, Kgl. Musikdir. *Ochs*, in einer Matinée einem zahlreichen Auditorium vor. Der Klaviervirtuose *Hans Herrmanns* aus Düsseldorf, ein Schüler *Karl Friedbergs*, bekundete in Beethovens »Waldstein«-Sonate vorzügliche pianistische Qualitäten. Auch der jugendliche Violinkünstler *Hans Lange*, Schüler des Prof. *Sevcik* in Prag, wußte in Saint-Saëns' Rondo capriccioso durch blendende Technik und elegante Bogenführung zu fesseln. Frl. *Toni Daeglau* machte ihrer Gesangsmeisterin Frau *Amalie Joachim* hinsichtlich der stimmlichen Durchbildung ihres Organs (nicht zu großer Mezzosopran mit starkem Alttimbre) und geistigen Durchdringung des Gesungenen alle Ehre. Herr

Musikdir. *Ochs* begleitete in vornehmer Weise. Im 1. philharmonischen Konzerte dirigierte er meisterlich die 2. Leonoren-Ouvertüre. (Die Fortschritte des städtischen Orchesters unter *Ochs'* zielbewußter Leitung zeigte u. a. die stimmungs- und stilvolle Wiedergabe des Meistersinger-Vorspiels in der Festvorstellung im Stadttheater anläßlich der Einweihung des neuen Rathauses.) — Herr *Hermanns* befestigte seinen Ruf als glänzender Pianist mit Liszts Es-Konzert, der As-Polonaise von Chopin und zeigte sich auch als achtunggebietender Komponist mit einem sinnigen Impromptu. Der durch seine A-Sinfonie vom Vorjahre her in guter Erinnerung stehende Komponist *H. Noetzel* dirigierte mit dem Feuer der Jugend eine ad hoc komponierte sinfonische Konzertphantasie für Tenorgeige (einziger Vertreter dieses Instrumentes ist z. Z. der Cellovirtuose *Erich Ochs*), in der es noch drängt und stürmt, aber auf einem guten Fonds. Ob die 1 Oktave tiefer als die Violine stehende »süße« Tenorgeige dem beseelten, der vox humana so ähnelnden Cello, die Existenzbedingungen erschweren wird? Wir können's und wollens nicht hoffen. »Höhenkunst« im besten Sinne pflegt das Streichquartett der »Böhmen«, das sich diesmal durchaus »originell« — nur Werke tschechischer Meister wurden aufgeführt — und vielseitig präsentierte. Außer Smetanas: »Aus meinem Leben« (mit der bekannten Solostelle der I. Violine, die urplötzlich einsam das hohe E erklingen läßt, das in erschütternder Weise das grausige Geschick der Taubheit, dem der große Meister verfallen, vorahnen läßt), »spielte« das Vierblatt, dem eine Seele eigen schien, A. Dvoraks Op. 106, ein überaus schwieriges Werk, reich an charakteristischen rhythmischen Gegenbewegungen, synkopierten Stellen und mannigfachen Stimmungsmalereien. Der Bratschist Herr Prof. *Nedbal* dirigierte sein Scherzo capricietto für großes Orchester und wurde als befähigter Tondichter und temperamentvoller, schneidiger Orchesterleiter laut bejubelt. Der ausgezeichnete Primgeiger Herr Prof. *Hoffmann* verhalf dem großzügigen Werke (Manuskript) sinfonische Phantasie für Violine und Orchester seines Kollegen von der II. Violine, *Josef Suk*, zu blühendem klanglichen Leben. Herr *Hoffmann* dürfte unter den Geigern der Jetztzeit wenig Konkurrenten haben, was von dem Quartett der »Böhmen« gleichfalls gilt. Im 2. philharmonischen Konzerte spielte Herr *Hans Lange* mit hohem künstlerischen Ernste und tiefer Auffassung 2 Sätze des Goldmarkschen Violinkonzerts, darunter das ergreifende, weihevolle Adagio in G. Bei Goldmark erfährt nicht nur das Soloinstrument, sondern der gesamte Instrumentalkörper die eingehendste, liebevollste Behandlung. Das Orchester brillierte mit Schuberts h-Sinfonie, der Ouvertüre zur »Zauberflöte« und der überaus schwierigen sinfonischen Dichtung »Phaëton« von Saint-Saëns. — Das trefflich eingespielte Ravensberger Streichquartett (I. Viol.: Herr Konzertmeister *Barkhausen*) bot am 1. Kammermusikabend, umrahmt von den Klassikern Beethoven (Op. 18, 1) und Haydn (Op. 76, 4), den Neuromantiker August Klughardt mit seinem Op. 61 in D, dessen Wiedergabe von sorgfältigem Studium und tiefem Eindringen in die Eigenart des Autors zeugte. Die vorzüglichen Leistungen des trefflichen heimischen Streichquartetts verdienen auch über dessen engere Heimat hinaus bekannt und gewürdigt zu werden. In einem vom Lehrergesangverein veranstalteten geistlichen Konzerte in der Neustädter Kirche spielte dessen Dirigent, Herr *W. Meyer* J. G. Töpfers Orgelsonate in d, Herr Organist *Schlingamnn* die 5 stimmige Fuge in Es von Seb. Bach (Bd. III); als gut geschulte Mezzosopranistin erwies sich Frl. *Else Ritter* aus Halle a. S. Ihr Vokalisieren war öfter zu trübe. Der Männerchor sang u. a. Haslingers Gloria und Enckhausens Ps. 100 (mit Soloquartett und Orgel). Herr Konzertmeister *Barkhausen* spielte das Andante aus Mendelssohns Violinkonzert und Schumanns Abendlied in Des (im Original ein Klavierstück) mit voller Meisterschaft; aber — ich bin kein Purist — in die Kirche gehören nun einmal derartige Arrangements nicht. P. T.

Cöln. Die musikalische Wintersaison wurde hier durch ein Konzert des trefflichen Lamoureux-Orchesters aus Paris in der würdigsten Weise eröffnet. Das berühmte Orchester machte im Oktober, Cöln als Ausgangspunkt benutzend, eine Tournée durch ganz Deutschland. Wir Cölner hatten also diesmal, begünstigt durch unsere westliche Lage, den Vorzug, die berühmten Gäste zuerst kennen zu lernen. Dieselben boten unter Leitung des auch als Komponisten tüchtigen *C. Chevillard* in der 3. Sinfonie von Beethoven eine in technischer Beziehung geradezu hervorragende Leistung; dieses Nieversagen in den schwierigsten Passagen der Holzbläser und der Hörner verdient die größte Hochachtung. Das Tempo des ersten Satzes erregte zwar bei manchem wegen seiner Lebhaftigkeit einiges Bedenken. Unvergleichlich schön durch seine Klangfarbe und durch seine vortrefflich vom Dirigenten vorbereiteten Steigerungen war das Vorspiel zu Tristan, während der Zauberlehrling (Scherzo nach der Ballade von Goethe, für Orchester) von Paul Dukas einen überaus ergötzlichen Eindruck hinterließ. Das erste Gürzenichkonzert brachte als Eingangsnummer eine mit gewaltiger Spannung erwartete Neuheit, die Uraufführung von *Gustav Mahlers* 5. Sinfonie. Die hiesigen Musikfreunde standen alle noch unter dem Eindruck der in der verflossenen Saison aufgeführten 3. Sinfonie desselben Meisters; man dachte an den ersten Satz mit seinen wie aus dem Felsen herausgehauenen Motiven und an den dritten mit seinem dithyrambischen Aufschwung. Die erste Abteilung der Sinfonie (Trauermarsch — stürmisch bewegt) verrät ja auch häufig den kühnen Neuerer und Stürmer, den verwegenen vor keinem Mittel zurückscheuenden Orchestermaler, zugleich ist der Trauermarsch famos entwickelt und aufgebaut, jedoch muß manches Motiv wegen seiner geringen melodischen Eigenart geradezu auffallen. Die melodische Erfindung ist wohl Mahlers am wenigsten starke Seite, er fesselt also mehr durch die Ausgestaltung der Motive als durch die Motive selbst. Mahlers Vorliebe für Schubert ist häufig nicht zu verkennen, im Scherzo macht er sogar eine zwar diskret gehaltene Reverenz vor Meister Strauß aber nicht vor *Richard*. Unverfälschten *Schubert* gab es im zweiten Teile desselben Gürzenichkonzertes und zwar Ständchen für Frauenchor und Altsolo, sowie drei Sololieder unvergleichlich schön von Frau *Lulu Gmeiner* gesungen. Sehr zu empfehlen ist ein selten gehörtes Streichquartett von *Novacek* in Es dur, das im ersten Kammermusikkonzert der Konzertgesellschaft gespielt wurde. Die Gedanken dieses Quartettes gehen zwar nicht allzutief, es ist aber alles frische natürlich klingende Musik; bis auf den letzten Satz, der etwas zu orchestral gehalten ist, trifft man nur echten Quartettstil, so daß wir dieses Quartett allen Freunden der Kammermusik angelegentlichst empfehlen können. In der musikalischen Gesellschaft interessierte sehr die Danziger Trio-Vereinigung der Herren *Fritz Binder*, *Richard Kroemer* und *Fritz Becker*; namentlich Fried. Smetanas Trio G moll für Klavier, Violine und Violoncello wurde

in sehr feiner Ausführung geboten. In einem andern Abend der musikalischen Gesellschaft trat die bekannte jugendliche Geigerin Frl. *Playfair* auf, deren Vorzüge vorläufig mehr in schöner Technik und guter Tonbildung als in der Hervorkehrung individueller Züge bestehen. Die befreundeten Pianistinnen *Toni Tholfus* und *Therese Pott* gaben auch dieses Jahr einen von reichem Erfolg gekrönten Abend für zwei Klaviere. Im Tonkünstler-Verein erregte die junge am hiesigen Konservatorium hauptsächlich ausgebildete Klaviervirtuosin *Elly Ney* wirkliches Aufsehen. Die junge Dame besitzt eine wahrhaft blendende Technik und empfindungsreichen Vortrag, eine Vereinigung von Vorzügen, wie sie nicht häufig anzutreffen ist, nur müßte sie ihr Augenmerk noch auf Beseitigung einiger ihrer Technik noch anhaftenden, hauptsächlich wohl infolge ihres Temperaments veranlaßten kleinen Mängel richten. Dann wird sie bald in den Reihen der Allerersten genannt werden. Sie spielte Neuheiten von *Emil Sauer*, *Isidor Seiß* und *Ernst Heuser*. Im zweiten Abend des Tonkünstlervereins gefielen zwei Sätze einer Sonate für Violine und Klavier von dem blinden Komponisten *August Jung* in der Ausführung von *Elly Ney* und Konzertmeister *Heinrich Anders* sehr. Der Abend brachte noch eine weitere Neuheit in Gestalt der stimmungsvollen aber bezüglich der Modulationen zu unruhigen persischen Gesänge von *Willy Rinkens*, durchdacht vorgetragen von Frl. *Hermano Techow*.

Ernst Heuser.

Hamburg, Anfang November. Die beiden ersten Saisonmonate gestalteten sich in Oper und Konzert außerordentlich reich. Sie brachten wie in jedem Winter auch diesmal wieder soviel, daß es unmöglich ist, aller Vorkommnisse von Bedeutung einzeln zu gedenken. Nachdem der September und die ersten Tage des Oktober verschiedene hochinteressante Opernaufführungen (unter andern auch unter der Gastdirektion von Arthur Nikisch) gebracht, erschien am 6. Oktober als erste Opernnovität dieser Saison »Die neugierigen Frauen« von Ermanno Wolf-Ferrari (Text nach Goldoni von Luigi Sugano) in einer Aufführung, die unter *Gilles* gewissenhafter Leitung als durchaus vorzüglich zu bezeichnen ist. Unsere ersten Opernkräfte Frau *Beuer*, Fräulein *Neumeyer*, Fräulein *von Artner*, das neugewonnene Fräulein *H. Offenberg*, die Herren *Lohfing*, *Teyssen*, *Mohwinkel*, *vom Scheidt*, *Bronsgeest*, *Strätz*, *Lorent*, *Weidmann*, *Rodemund*, *Bergheim*, *Pelazino*, *Dähmke* vereinigten sich zu einem Ensemble, das vollkommen geeignet war, die Vorzüge des Werkes in das beste Licht zu stellen. Die im Münchener Residenztheater November 1903 und in Essen Ende März dieses Jahres in gekürzter Fassung vorgeführte Oper stellt dem Können des fruchtbaren Komponisten ein durchaus günstiges Zeugnis aus. Man war mit großen Erwartungen der Premiere entgegengegangen, um so mehr, als nach der Kenntnis der ersten »Vita nuova«, die im vorigen Winter bei uns im Philharmonischen Konzert zu Gehör gekommen war, sich schwer annehmen ließ, daß Wolf-Ferrari den speziellen »Lustspielton« der komischen Oper in gleich künstlerischer Weise zu treffen vermöge. Diese schwere Aufgabe ist nun in einer Weise gelungen, die dem Komponisten zur Ehre gereicht. Die Komik und Lyrik sind hier künstlerisch ebenbürtig vereint, und dabei ist das Ganze instrumental so dezent eingekleidet, daß das Ohr fast ausnahmslos aufs angenehmste berührt wird. Man kann mit vollem Recht sagen (und dies ist der Ausspruch jedes objektiv Urteilenden), »dem Komponisten ist wirklich etwas eingefallen«. Der Schwerpunkt des Werkes fällt auf den zweiten Akt, der mit einem reizvollen Liebesduett schließt. Das Publikum war ersichtlich animiert, und so war anzunehmen, daß der Erfolg dieser Erstaufführung ein bleibender sein wird, wie dies die mehrfachen Vorführungen des Werkes auch schon gezeigt haben. — Erschütternd wirkte tags darauf die Nachricht von dem Dahinscheiden des Herrn Direktor *Franz Bittong*, der seit langen Jahren (schon zur Zeit Pollinis) unserm dramatischen Kunstinstitut als ausgezeichnete, immer das Beste erstrebende Kraft vorgestanden hat. Was Bittong der Hamburger Kunstwelt gewesen, wie energisch und gerade gehend er das Institut hohen Zielen entgegengeführt und was er erreichte, wird nie vergessen werden. In der Kunstgeschichte Hamburgs wird der Name Franz Bittong mit goldenen Lettern verzeichnet sein.

Die Konzerte, welche Mitte September begannen, fanden ihren Höhepunkt zuerst in den Aufführungen der Philharmonie unter *Fiedlers* Leitung. Das erste und zweite derselben, man begann mit Beethovens »Eroica«, erfreute sich reichster Teilnahme. Im ersten wurde des am 1. Mai verschiedenen Dvorak in dessen »Waldtaube«, im zweiten unseres am 4. Aug. verstorbenen Arnold Krug in dessen »Faustscene«, Manuskript, gedacht. Daneben standen Orchesterwerke von Wagner und die dritte Sinfonie von Brahms, alles vorzüglich unter der genialen Leitung. Die Solokräfte in beiden Aufführungen waren Frl. *Berta Morena*, München, und die unserer Bühne angehörende Frau *Metzger-Froitzheim*. Beiden Künstlerinnen wurde wohlverdiente lebhafte Anerkennung zu teil. — Groß waren die Erwartungen, die man an das Pariser Lamoureux-Orchester unter *Chevillard*, das am 10. Oktober hier konzertierte, gestellt hatte. Das Konzert der französischen Künstler brachte außer Beethovens »Eroica« Kompositionen Wagners und der französischen Komponisten Berlioz, Dukas, de Camondo und Chevillard. Der Hauptvorzug der Vortragsart beruht in einem vorzüglichen Zusammenspiel, wogegen das geistige Erfassen, besonders das der deutschen Meister, zurücksteht. Für ihre Landsleute finden die Künstler den rechten Ausdruck, genial war die Wiedergabe des überall vorgeführten Scherzo »Der Zauberlehrling« (nach Goethe von Dukas). Man gab das Konzert bei bedeutend erhöhten Eintrittspreisen und so war die Teilnahme eine nur begrenzte. — Im ersten Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie unter Prof. *Nikisch* kamen Brahms dritte Sinfonie und Wagners Holländer-Ouvertüre wie die Fragment-Serenade von Hugo Wolf-Reger abgerundet zu Gehör. Sensationelle Begeisterung fanden diesmal die Orchester-Vorträge nicht, wohl aber das herrliche Klavierspiel der Frau Carreño, das sich in dem umfangreichen B moll-Konzert von Tschaikowsky glänzend entfaltete. — Von den sonst bemerkenswerten Konzerten erwähne ich zunächst die des böhmischen Streichquartetts, in deren erstem Herr *Fiedler* vereint mit den Künstlern als Dvorak-Gedenkfeier Dvoraks Es dur-Quartett mustergültig interpretierte. Im zweiten wirkte der vorzügliche *Arthur Schnabel* beim Vortrage des Klavierquintetts, Op. 14, von Saint-Saëns mit. Es ist ein hoher Genuß, den Vorträgen des zu uns in jedem Winter wiederkehrenden böhmischen Streichquartetts zu lauschen. Die Darbietungen, in denen sich Temperament und Kunst ebenbürtig vereinen, stehen auf der Höhe absoluter Vollendung. — Weitere Konzerte von Interesse gaben unser Kammermusik-Verein der Herren *Zajic*, *Schloming*, *Löwenberg* und *Gowa*, unterstützt von Herrn Prof. *Kwast* (Berlin), und Herrn *Robert Bignell* im Verein mit der geschätzten Pianistin Frau *Charlotte Blume-Arends*. In letztgenanntem

Konzert erschien die hochinteressante Duo-Sonate, E moll von Busoni, in mustergültiger Darlegung. — Solo-Klavierabende gaben der korrekte Klavierspieler *Fritz von Bose* (Leipzig) und Herr *T. Lambrino.* Auch der Virtuose *G. Adler* ließ sich, wenn auch mit bestrittenem Erfolge, hören in einem Konzert, das Frau *Sigrid Arnoldsen-Fischoff* vor voll besetztem Saale gab. Die Künstlerin, deren Glanzperiode in eine frühere Zeit fällt, brillierte im Figurenwerk der Konzertpassage und einigen schwedischen Nationalliedern. — Reichen Zuspruch fand der Wunderknabe *Mischa Elman.* — Ich schließe das kurzgefaßte Resumé, das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt mit dem Hinweis auf ein außerordentlich zahlreich besuchtes Konzert des Hamburger Lehrer-Gesangvereins, dem ein zweites mit gleichem Programm zu ermäßigten Eintrittspreisen folgte. Der von Herrn Prof. *Barth* aufs beste geschulte Chor gab in a Capella-Vorträgen, unterbrochen durch den Gesang des Herrn Kammersänger *Demuth* und das Geigenspiel des hier geschätzten *Max Menge*, eine Reihe ausgezeichneter Vorträge. Leider konnte der Dirigent beide Konzerte krankheitshalber nicht leiten. Die Vertretung erfolgte durch das fähige Chormitglied Herrn *Robert Löwe.* — Volks- und Wohltätigkeitskonzerte werden in großer Zahl gegeben; zu den besuchtesten derselben gehören die Aufführungen, die der Verein Hamburgischer Musikfreunde veranstaltet.

Prof. Emil Krause.

Besprechungen.

Für Weihnachten.

a) Chöre und mehrstimmige Gesänge.

Die häusliche Musikpflege sei aufmerksam gemacht auf die von *W. Barclay Squire* ausgewählten Madrigale und mehrstimmigen Gesänge berühmter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, deren Zahl die 24 inzwischen überschritten haben dürfte. Der Preis für sie alle fast beläuft sich auf 50 Pf. für eine Partitur. Die Ausstattung entspricht den guten Gepflogenheiten der Firma Breitkopf & Härtel.

Für Leiter von Chorvereinen bedeutet »Christkindleins Wiegenlied« aus den 3 Gesängen für gemischten Chor von *A. v. Othegraven*, die bei F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig erschienen sind, eine sehr empfehlenswerte Aufgabe. Die Komposition macht einen aparten schönen Eindruck, ohne daß sie etwa harmonische Künsteleien enthielte, und sie erfordert nur einen mäßigen Stimmumfang. Da sie in kürzester Zeit einstudiert werden kann und Wert hat, wird sie voraussichtlich zu häufiger Aufführung gelangen.

In demselben Verlag hat *S. Grandjean* ein »Weihnachtslied« herausgegeben, das für 2stimmigen Kinderchor mit Orgel- oder Klavierbegleitung ursprünglich gedacht ist, aber auch für 2 Solostimmen verwendbar erscheint, und daher in der Familie einen Platz finden kann. Daselbst wird es Freude erregen.

Ungleich bedeutender sind die auch bei Leuckart erschienenen »Drei Weihnachtsgesänge« von *Max Gulbins*, Op. 22. Originale Erfindung und Schwung der Empfindung haben hier für die vielgesungenen Texte ganz ursprünglich berührende Musik geschaffen. Die drei Motetten verdienen das Lob: Höhenkunst.

Im Verlag von Ries & Erler in Berlin ist erschienen »Ein himmlisch Wiegenlied«, für Sopransolo und gemischten Chor mit Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet und gesetzt von *Bernhard Reichel.* Das Sopransolo heischt einen großen Umfang, es wird das hohe B verlangt, die Anforderungen an den Chor halten sich in angemessenen Schranken. Die Bearbeitung verdient Verbreitung und wird sie wohl auch finden, da auch bei diesem Werk die Mühe der Einstudierung klein und der Lohn dafür sehr groß ist.

Ebenfalls Sopransolo und gemischten (oder Frauen-) Chor mit Klavierbegleitung fordert *Gustav Hecht* in seinem Op. 48 »O du selige Weihnachtszeit«. Chr. Friedrich Viewegs Verlag in Berlin Groß-Lichterfelde hat damit eine gute Erwerbung gemacht. Der Hinweis auf die Lieder »Vom Himmel hoch, da komm ich her« und »O du fröhliche« wird nicht verfehlen, Stimmung zu erzeugen und dabei ist doch alle Aufdringlichkeit vermieden. Die Aufgabe des Chors ist so einfach, daß sie selbst in bescheidensten Verhältnissen, also namentlich auch von kleinen Landkirchenchören, gelöst werden kann.

Unter den »Fünf Motetten für gemischten Chor« von *Demeter Bortniansky*, die in *Oskar Wermanns* Bearbeitung bei Julius Heinrich Zimmermann in Leipzig erschienen sind, befindet sich auch eine Motette für das Weihnachtsfest. Komponist wie Bearbeiter empfehlen durch ihre Namen.

Otto Junne in Leipzig besitzt in der »Geistlichen Chormusik zum Gebrauche beim Gottesdienst« von *Moritz Vogel* ungekünstelte frische Liedlein mit ungezwungener Selbständigkeit der Stimmen, die den Beifall kleiner Chöre gewinnen werden.

b) Lieder.

»Zwei Weihnachtslieder« von *Carl Boyde* Op. 6 (Leipzig, Carl Merseburger) sind dankbare Werkchen, namentlich No. 1 mit dem Violinsolo. Sie zeigen, auf welch' erfreulicher Höhe der Durchschnitt der Kompositionsleistungen jetzt steht.

»Zur Weihnachtszeit« hat *Carl Zuschneid* seine bei Chr. Friedr. Vieweg in Berlin Groß-Lichterfelde erschienenen schlichten Lieder für den häuslichen Kreis genannt, die für eine mittlere Stimme gesetzt sind. Sie sind wie alle Kompositionen Zuschneids volkstümlich, mit einem Stich ins Sentimentale, doch steht ihnen das nicht übel.

Nicht verfehlen will ich hier einen Hinweis auf die Gesamtausgabe der Balladen und Gesänge von *Loewe*, deren 16. Band dem Loeweschen Lied gewidmet ist. Es ist dieser Band geeignet, den Kreis der Verehrer Loewes wesentlich zu erweitern; fast alle diese köstlichen Schöpfungen können im Hause wirkungsvoll vorgetragen werden, was von einem Archibald Douglas nicht zu sagen ist, da dieser eben höhere Anforderungen stellt als ein Dilettant erfüllen kann. Und dieser ganze gut ausgestattete reiche Band (112 Kompositionen auf 212 Seiten, eine kritische Vormerkung von 41 Seiten und ein genaues Inhaltsverzeichnis) kostet in der Volksausgabe Breitkopf & Härtel 3 Mark!

Bei Robert Forberg in Leipzig ist ein Sinding-Album herausgekommen, auf das wir Liebhaber nordischer Musik aufmerksam machen wollen. Einen Vergleich mit Griegs Gesängen halten diese Schöpfungen nicht aus, sie haben viel weniger Eigenart als jene. Aber auch sie enthalten viele Feinheiten und nur selten wird bei ihrem Studium eine gewisse Monotonie merklich.

Ein wundervolles Weihnachtsgeschenk bilden die Kinderlieder mit Klavierbegleitung, die in Breitkopf & Härtels Musikalischer Jugendbibliothek unter dem Titel Jungbrunnen *Carl Reinecke* herausgegeben hat. Sie sind mit besonderem Nachdruck zu empfehlen.

c) Instrumentalkompositionen.

Als Kuriosum wird viele der $^5/_8$ Takt berühren, in dem ein von *Paul Lacombe* als Op. 33 No. 4 veröffentlichter Tanz steht. Ein Schwanken zwischen $^2/_4 + ^3/_4$ Takt bildet den Reiz dieser Taktart und da die von Breitkopf & Härtel verlegte Komposition ihn wohl auszunutzen weiß, ist sie gefällig und wird gern gespielt werden.

Dieselbe Firma hat in ihrer Volksausgabe jetzt auch die bekannte populäre Komposition »Traumbilder« von *Lumbye* in einer Bearbeitung für Violine und Pianoforte erscheinen lassen. Ihre Harmoniumbibliothek ist jüngst bereichert worden u. a. mit *Edward Griegs* Allegretto tranquillo aus der Sonate für Violine und Pianoforte Op. 13 in einer Transskription von Otto Taubmann.

F. E. Rbch.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Karl August Fischer, ein Orgelkönig.

Von **Kurt Mey.**



Es ist möglich, daß mancher sonst wohlunterrichtete Freund und Verehrer guter Kirchenmusik noch nichts von dem Komponisten und Orgelkünstler *Karl August Fischer* gehört hat und keines seiner zahlreichen Werke kennt. Ein solcher wird um so mehr über die Bezeichnung »Orgelkönig« verwundert sein; er wird sich aber wohl beruhigen, wenn er erfährt, daß kein Geringerer als *Franz Liszt* dem Künstler, dem wir diese Ausführungen in dankbarer Anhänglichkeit widmen, diesen Ehrennamen gelegentlich — es war wohl auf einem Magdeburger Musikfeste — verliehen hat. Denn *Liszt* bewahrte ihm bis zu seinem Tode die freundschaftlichste Anerkennung und künstlerische Hochachtung und ließ sich noch bei seinem letzten Aufenthalte in Dresden ein großes Kirchenkonzert von *Fischer* vorführen, in der Dreikönigskirche, deren Organist dieser in seinen letzten Jahren war. *Karl August Fischer* wurde als Sohn eines einfachen Bergmannes am 25. Juli 1829 in Ebersdorf bei Chemnitz in Sachsen geboren und erbte sein Talent wohl von seiner geistig regsamen Mutter, der Tochter eines Orgelbauers. Der Knabe besuchte erst die Dorf- und dann eine Privatschule seines Ortes, deren Leiter bald nach Freiberg übersiedelte und ihn im dortigen Proseminar unterbrachte (1843). Als er von diesem mit schönen guten Vorkenntnissen in der Musik nach dem eigentlichen Seminar kam, wurde *Anacker* sein Musiklehrer, der Komponist des bekannten »Bergmannsgrußes« und ein Musiker der alten Schule, der aber 1846 durch das Anhören der IX. Sinfonie *Beethovens* unter *Richard Wagner* zu dessen begeisterten Anhänger gestempelt wurde. Wie dieser, so wurde auch *Fischer* durch das erste Anhören einer Sinfonie

Beethovens (unter der Leitung seines Lehrers) zu dem Entschluß bestimmt, Musiker zu werden. *Anacker* brachte ihm solide theoretische Kenntnisse und bereits eine vorzügliche Fertigkeit im Orgelspiel bei. Doch verließ *Fischer* 1847 das Seminar und bezog das Konservatorium zu Leipzig, wo *Becker, Gade* und *Richter* seine Lehrer waren. 1848 ging er nach Dresden, um sich bei *Höpner d. Ä.* im Orgelspiel und bei *Reissiger* in der Komposition zu vervollkommnen. Das Jahr darauf wurde er zum Militär (als Musiker) ausgehoben, indessen schon 1850 auf Befehl des Königs von Sachsen wieder entlassen, nachdem dieser durch Zufall Gelegenheit gehabt hatte, *Fischers* schon damals auffallende Meisterschaft im Orgelspiel zu bewundern. Von den 25 Talern, die ihm der König nach jenem Konzert als Gnadengeschenk zuweisen ließ, verwandte der junge Musiker sechs zur Anschaffung von *Bachs* »Wohltemperiertem Klavier«, das er emsig und mit größtem Nutzen studierte: denn *J. S. Bach* wurde nun sein wesentlichstes Vorbild neben *Beethoven,* dessen titanischer Größe er nachstrebte, und neben *Liszt* und *Wagner*, von denen er die moderne Harmonik und Orchestertechnik ablauschte. *Fischer* wandte sich zunächst nach Dresden zurück, um seine Studien zu vollenden, war dann Musiklehrer in Eutin und 1852 Organist an der Seemannskirche in London. Seit 1853 unternahm er von Dresden aus Konzertreisen. Er machte sowohl durch seine enorme Virtuosität als auch durch seine musikalische Kühnheit überall das ungeheuerste Aufsehen, erregte aber als Neuerer auch viel und heftigen Widerspruch. Und dies währte bis zu seinem Ende; denn man rechnete ihn mit gewissem Rechte zur neudeutschen Schule; und diese hatte sich erst in den letzten Lebensjahren *Fischers* allgemein siegreich durchzuringen vermocht. *Fischer* wurde Musiklehrer an einer Dresdener Privatschule und war im Laufe der Jahre Organist an vier Dresdener Kirchen, der englischen (was ihm bis zuletzt zahlreiche englische und amerikanische Orgelschüler und -Schülerinnen einbrachte), der Waisenhaus-, der Annen- und der Dreikönigskirche. Sein Ruf als erster Orgelspieler war inzwischen unbestritten; galt es irgendwo ein neues Orgelwerk in deutsch-evangelischen Landen einzuweihen, so war es sicher, daß man *Fischer* dazu einlud. Aber als Komponist waren ihm nur wenig Erfolge beschieden. Das lag allerdings zum großen Teil an ihm selber. Denn außerhalb Dresdens trat er nur selten und ausnahmsweise mit seinen Werken in die Öffentlichkeit. Er verachtete jede Reklame, weil sie dem Minderwertigen und Schlechten oft ebensogut, ja besser diene wie dem Guten und Hervorragenden. Ja, er war so sehr mit seiner Kunst allein beschäftigt, daß er die sogenannte Gesellschaft mied und lieber unter harmlosen, aber unbedeutenden Menschen seine wenigen Mußestunden beim Bierglase zubrachte. Er mochte auf Uneingeweihte wohl den Eindruck eines scheuen Menschenhassers machen; und doch war er ein so guter, kindlich reiner, treuer und dankbarer Charakter! Sein Antlitz hatte in den Jahren des reifen Mannesalters etwas von *Beethovens* finsterm Trotze; und die Fülle des Haares, die sein Haupt noch reicher und ungeordneter als jenes umfloß, gaben ihm dazu noch etwas Wildes, um nicht zu sagen Verwildertes, während er auf einem Bild, das ihn als Jüngling in musikalischen Phantasien versunken an der Orgel zeigt, ein geradezu ideal verklärtes Antlitz aufweist: Träume der Jugend und Enttäuschungen des Alters, beim Künstler stärker und charakteristischer ausgeprägt als beim Durchschnittsmenschen! Wer nur einmal diesen markanten und imposanten Kopf erschaute, dem blieb er gewiß unvergeßlich; aber nur wer den vortrefflichen Menschen und Künstler genauer kannte, wußte, welche unendliche Güte, aber auch welch sonniger Humor aus diesen Augen blicken konnte, wußte auch, daß um seinen Mund bisweilen übermütige Schalkhaftigkeit zuckte. Jedenfalls hatten ihn alle lieb, die mit ihm verkehren durften; und alle seine Schüler, zu denen auch der Schreiber dieser Zeilen sich rechnen darf, wurden von ihm väterlich gehütet und wie gleichberechtigte Freunde behandelt. Äußeres Glück war ihm nicht beschieden, und vielleicht außerhalb seiner Kunst auch kein inneres. Doch keinem konnte man wohl weniger Ansprüche an die bürgerliche Lebensführung nachweisen! Seine Kunst war ihm alles; er schuf sie zunächst für sich selbst und hatte das künstlerische Mitteilungsbedürfnis nicht in dem Maße, wie man es mit Recht meist findet und erwartet. War er aber in jeder Hinsicht wohl das, was man als unpraktisch bezeichnet und mußte ihn deshalb des Lebens Misere schwerer drücken als die meisten seiner glücklicheren Kollegen, so konnte er doch, wenn die künstlerische Inspiration über ihn kam mit Hans Sachs (in *Wagners* »Meistersingern«) ausrufen: »Doch wenn mich der im Himmel hält, dann liegt zu Füßen mir die Welt«. Es ist nach alledem kein Wunder, daß *Fischers* Leben in seiner Dresdener Zeit verhältnismäßig ruhig und ohne große äußere Ereignisse verlief. In den letzten Jahren erhielt er den Titel eines Königlichen Musikdirektors, was natürlich keine seiner Bedeutung entsprechende Auszeichnung war. Am 25. Dezember 1892 starb er plötzlich. An ehrenden Nachrufen fehlte es zwar nicht. Die Musikgeschichten haben ihn aber arg vernachlässigt; und auch in der im Erscheinen begriffenen neuesten Auflage von *Hugo Riemanns* Musiklexikon wird er nur mit wenigen Zeilen abgetan. Man kennt ihn und seine Werke eben zu wenig; der Komponist *August Ludwig*, einer seiner Lieblingsschüler, hatte daher recht, ihn in einem Aufsatze seiner Sammlung »Stachel und

Lorbeer« einen Verkannten zu nennen. Ihn diesem Verkanntsein oder Vergessenwerden zu entreißen, dazu mögen diese Zeilen ihren Teil beitragen: dann würden sie einen schönen Zweck erfüllen! Es ist wahr, in Dresdener Kirchenvespern bekommt man öfter ein Orgelstück oder auch ein Lied seiner Komposition zu hören: aber nach außerhalb hat sich bisher im letzten Jahrzehnt höchstens dann und wann ein Orgelsatz verirrt. Und das muß anders werden; denn *Fischers* Werke, insbesondere seine Orgelkompositionen und seine Schöpfungen für Orgel und Orchester sind Meisterwerke, welche in ihrer Art nicht übertroffen sind. Deshalb wollen wir die musikalische Öffentlichkeit und insbesondere alle Freunde echter und gediegener Kirchenmusik im folgenden auf die große Menge seiner Kompositionen recht nachdrücklich hinweisen. Viele sind im Druck erschienen, die andern sollen ausdrücklich als Manuskript (Ms) bezeichnet werden. Die unveröffentlichten Kompositionen sind meist im Besitz des Kantors *Borrmann* in Dresden, welcher gleichfalls *Fischers* Schüler war und ein vollständiges Kompositionsverzeichnis für vorliegenden Aufsatz in liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte, während die vorstehenden biographischen Daten im wesentlichen auf einer längeren Abhandlung des kunstsinnigen Dresdener Schuldirektors *Hugo Möbius* (im Jahrgang 1886 der »Sächsischen Schulzeitung«) fußen.

Wir beginnen mit den Kirchenkompositionen und zwar mit den rein instrumentalen. Es ist charakteristisch, daß gleich sein erstes Werk eine Phantasie und Fuge für Orgel über den Choral »Ein feste Burg« ist: denn Glaubenstreue, Gottvertrauen und tiefe Religiosität waren Kerneigeneigenschaften *Karl August Fischers.* Das zweite Werk war ein Adagio für Violine und Orgel. *Möbius* weist a. a. O. mit Recht darauf hin, daß nur vorzügliche Komponisten gute Adagios schreiben können und daß gerade *Fischer* eine ganze Anzahl schönster und ergreifendster geschaffen hat. So ist Op. 3 ein Adagio für Orgel allein, Op. 5 eins für Orgel und Violine, während wohl das allerschönste seinem noch zu besprechenden Osterkonzert angehört. Unter seinen ungedruckten Werken befindet sich noch ein solches in Bdur für Violine, Cello und Orgel, sowie eins für Orgel allein aus dem Jahre 1851, mit einem Orgelpastorale zusammengestellt. In seinem vierten Werke wagt er zum erstenmal die Orgel mit Blasmusik in Verbindung zu bringen; es ist eine Phantasie für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken über den Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, wohl eine Vorausnahme des letzten Satzes des erwähnten Osterkonzertes, wo derselbe Choral mit denselben Instrumenten verwendet wird. Nicht unerwähnt bleiben sollen auch die Werke 19, 20 und 21, drei Phantasien für Orgel mit Cello, beziehentlich Violine, beziehentlich Posaune, worin diese Soloinstrumente jedesmal ein wortloses Rezitativ mit ebensolcher Arie vorzutragen haben. Das 25. Werk ist das große Osterkonzert für Orgel, eine ganz gewaltige Komposition im sinfonischen Stile, welche aber, wie alle Orgelkompositionen *Fischers*, derartige Schwierigkeiten bietet, daß sich nur Orgelkünstler ersten Ranges und Meister der von *Fischer* mit wundervoller Wirkung beherrschten Registertechnik daran wagen dürfen. Das Konzert besteht aus drei Teilen: »Vor dem Karfreitag«, »Christus am Kreuz« (Adagio) und »Ostermorgen« mit dem Auferstehungschoral, von Trompeten und Posaunen zu Paukendonner und Orgelapotheose geblasen. In der Auferstehungsscene wird das Tamtam zu einer ganz eigenartigen, an *Berlioz* erinnernden Wirkung verwendet, welche zwar bei manchem guten alten Musiker Entsetzen hervorgerufen hat, nichtsdestoweniger aber echt künstlerisch genannt werden muß. Gleich das nächste Werk ist ein Pendant dazu, ein Pfingstkonzert für Orgel ohne programmatische Benennung der einzelnen Teile. Ein weiteres Orgelkonzert (Op. 29) führt den Titel »Weihnacht«, gehört aber insofern nicht zu den reinen Instrumentalkompositionen, als es zum Schluß gemischten Chor enthält (Ms). Die bedeutsamsten Kompositionen *Fischers* sind aber wohl seine vier Sinfonien für Orgel und Orchester, von denen aber nur die beiden ersten gedruckt worden sind: »In memoriam«, Sinfonie für Orchester und Orgel, Op. 28, und die zweite Sinfonie desgleichen (Op. 30). Sie sind viersätzig und halten sich an den herkömmlichen Sinfoniestil, den sie allerdings mit völlig neuem, bedeutsamen, ja gewaltigen Inhalt füllen. Die Orgel ist dabei nicht etwa als Begleitinstrument behandelt, sondern als Soloinstrument mit der ganzen Fülle ihrer Macht, so daß sie *Möbius* sehr richtig als ein zweites Orchester bezeichnet. Schöner und erschütternder zugleich dürfte wohl noch niemand die Orgel zur Wirkung gebracht haben als *Fischer* in diesen Konzerten und vor allem in diesen Sinfonien; diese zu spielen, muß für jeden Orgelmeister ein Genuß ohne gleichen sein. Wir können die Wirkung dieser Werke, die der Komponist in der Dreikönigskirche zwar mit einer prächtigen Silbermannschen Orgel, aber mit einem höchst mittelmäßigen Orchester zur Aufführung brachte, nicht besser schildern, als der erwähnte Schuldirektor *Möbius,* weshalb es uns gestattet sei, seine Worte hier anzuführen: »Wie gewöhnlich bei jeder Neuerung gab es auch in diesem Falle gewaltiges Kopfschütteln. Wer indes vorurteilslos einmal eine *Fischer*sche Sinfonie anhörte, mußte sich sagen: der Eindruck ist ein gewaltiger. Freilich gehört auch ein mächtig schaffender, die schwierigste Kunstform vollkommen beherrschender Geist dazu,

um solche Werke größten Stils und edelsten Gehaltes zu schreiben. Selbstverständlich gewinnt eine Sinfonie mit Orgel einen ganz besonderen Charakter; sie wird ernste, feierliche, erhabene Gedanken widerspiegeln. Den weltlichen Charakter verliert sie; nicht aber geht ihr die Darstellung süßer, lieblicher Gefühle verloren, wie sie in weihevollen Augenblicken die Menschenbrust beseligend durchdringen. Eine Sinfonie mit Orgel wird nur ein Tondichter zu schaffen vermögen, der tiefe und reine Gedanken hegt; der bloße Formenmensch, der die ‚Mache' wundervoll gelernt hat und nur mit Tönen überschüttet, ohne eigentlich etwas zu sagen, kann das nicht.« Wir möchten dem hinzufügen, daß man auf der Orgel zwar alle möglichen und denkbaren Empfindungen auszudrücken und wiederzugeben vermag, daß sie sich, ihrem ernsten Charakter gemäß, indessen doch nur für solche Empfindungen eignet, über die eine gewisse Weihe gegossen ist oder die machtvolle Größe ausströmen. Die Orgel tönt die Weltbetrachtung am Sonntage wider, drückt die Stimmung des frommen, sich von der Arbeit erholenden Kirchgängers aus, dem alles im verklärten Glanze erscheint, dem aber z. B. das dröhnende Gewitter nicht eine Naturerscheinung, sondern die furchtbare Stimme des zürnenden oder warnenden Gottes ist. — Die dritte und vierte Sinfonie *Fischers* für Orgel und Orchester (Ms) scheinen nur einsätzig zu sein. Die eine enthält ein Adagio (oder besteht nur aus einem solchen?) »Gretchen im Dom«, welches als »Sinfonisches Tonstück« gedruckt worden ist; die andere scheint Fausts Tod darstellen zu sollen. Wir werden noch sehen, daß Goethe *Fischers* Lieblingsdichter war, der ihn mannigfach zu Kompositionen anregte. Es ist unbedingt höchst wünschenswert, daß *Fischers* Sinfonien der Öffentlichkeit durch Aufführungen zugänglich gemacht werden. Wir raten sehr eindringlich dazu und versichern, daß sie großen und nachhaltigen Erfolg haben werden; insbesondere empfehlen wir sie außer für große Kirchenkonzerte für solche Konzertsäle, die über große Orgelwerke verfügen, wie die Berliner Philharmonie und das Vereinshaus in Dresden. Übrigens wollen wir noch hinzufügen, daß *Fischer* zwar selbständig auf den Gedanken gekommen ist, Sinfonien für großes Orchester und Orgel zu schreiben, daß er aber doch nicht der einzige gewesen ist, der derartige Werke geschaffen hat. So existiert eine große einsätzige, bereits auf einem Musikfest unter der Ägide *Franz Liszts* aufgeführte Reformationssinfonie von *Heinrich Schulz*-Beuthen, einem gleichfalls Verkannten oder doch wenigstens noch nicht genügend Erkannten, welche von großartiger Wirkung ist und auf die bei dieser Gelegenheit gleichfalls nachdrücklich hingewiesen werden soll. — Wir nennen von den reinen Instrumentalkompositionen Fischers noch Op. 27, »Melodie« für Orchester, Harfe und Orgel (ad lib.); eine Jubelouvertüre zur goldenen Hochzeit des Königs Johann von Sachsen (1872) für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken ad lib., einen »Nachtgesang« für Orchester (Ms), eine Dramatische Phantasie für Violine und Orgel und eine ebensolche, aber nur unvollendete für Waldhorn und Orgel (beide Ms), eine Ouvertüre in C dur für Orchester und Orgel (Ms) und eine Trauerode in d moll, gleichfalls für Orchester und Orgel (Ms) — im ganzen als eine überreiche Fülle wertvoller Werke! Einige Bearbeitungen älterer klassischer Orgelwerke durch *Fischer* wollen wir nur nebenbei erwähnen.

Reine Vokalmusik hat *Fischer* nur wenig geschaffen; wir kennen nur zwei gemischte Chöre a capella: »Die Seligpreisungen«, Motette, und »Benedictus«, nach seiner eigenen, noch zu erwähnenden Hohen Messe umgearbeitet. Für Gesang- und Instrumentalmusik hat er dagegen mehr Werke hinterlassen. Zunächst ist Op. 6 der »122. Psalm« für Männerchor und Baritonsolo, im leichten Stil komponiert, noch als rein vokales Jugendwerk anzuführen. Ihm gegenüber steht der ungedruckte »84. Psalm« für gemischten Chor, jedenfalls eine spätere Schöpfung des Meisters. Seine »Hohe Messe« dagegen begann er schon im 17. Lebensjahre und komponierte sie für Chor, Soli und Orchester, also ohne Orgel. Sanctus, Benedictus und Agnus dei daraus sind aufgeführt worden. Von den sonstigen Schöpfungen *Karl August Fischers* von kirchlichem Charakter möchten wir noch vier sehr schöne Hymnen für Sopran und Orgel empfehlen (»Herr, hör' mein Gebet«, »Der Herr ist mein Hirte«, »Die Toren sprechen in ihrem Herzen« und »Befiehl du deine Wege«).

Liegt auch *Fischers* Hauptbedeutung auf dem Gebiete der Kirchenmusik, auf welchem er unvergängliche Meisterwerke geschaffen hat, so ist er doch auch als weltlicher Komponist nicht zu verachten und hat auch hier nur Echtes und Edles produziert. Beginnen wir wieder mit der reinen Instrumentalmusik, so ist in erster Reihe sein August Ludwig gewidmeter »Künstlerkarneval« zu nennen, eine große dreiteilige Suite für Orchester. Die drei Teile sind betitelt: Ouvertüre, Ball, Marsch und Finale; doch setzen sich die beiden letzten Teile wieder aus kleineren Teilen zusammen. Die Musik ist höchst charaktervoll; die verschiedenen Masken sind äußerst plastisch vor uns hingestellt, nicht als Masken, sondern als das, was diese Masken vorstellen sollen. In Dresden ist dieser Karneval einigemal mit großem Erfolg aufgeführt worden; und er kann größeren Orchestervereinen für bessere Konzerte warm empfohlen werden. Einige Nummern daraus sind einzeln zu haben, zum Teil auch in vierhändiger Klavierbearbeitung. — Auch eine Oper hat *Fischer* komponiert, und zwar *Geibels* »Loreley«. Der sorglose

Musiker übersah aber im Eifer seiner Arbeit leider, daß das Libretto erst hätte dem Dichter abgekauft werden müssen, ja daß es schon verkauft war! So konnte sein Werk leider nicht zur Aufführung gelangen. Schade! Denn *Liszt* erklärte, es enthalte viele Schönheiten; und wenn es wohl nach veraltetem Opernschema aufgebaut ist, so wäre es doch sehr interessant gewesen, seine Aufführung zu erleben und die schönsten Nummern (es werden z. B. Winzerchöre genannt) kennen zu lernen. Der andere, *Max Bruch*, hat übrigens auch kein dauerndes Glück mit seiner »Loreley« gehabt! — Unverzeihlich vernachlässigt ist *Fischer* als Liederkomponist, obwohl eine große Anzahl Lieder von ihm im Druck erschienen sind. Freilich sind es keine sentimentalen oder coupletartigen Schlager, sondern aus dem Innersten geschaffene, echte Stimmungsbilder, bald ernste, bald heitere, bald übermütige, bald traurige, die alle so gehaltvoll sind, daß sie ihre jedesmalige Stimmung sofort auf Sänger und Hörer übertragen. Im Druck liegen fünf Liederhefte weltlichen Inhalts vor (Op. 10, 11, 12, 15 und 17), im Manuskript noch zwei. *Goethe*, *Hölty*, *Heine*, *Hertel*, *Burns*, *Reinick* u. a. befinden sich unter den vertonten Dichtern; es sind Liebes-, Natur-, Wander- und Scherzlieder. Sie verlangen jedoch einen feinen Vortrag und sind nicht für Stümper bestimmt; und *Fischer* äußerte einst über eine Sängerin, die erklärt hatte, aus seinen Liedern nichts machen zu können: »Nun, da wird sie eben noch nichts gelernt haben«. — Unter den ungedruckten Liedern sind solche von *Spitta*, *Rispetti*, *Geibel*, *Fallersleben* usw. vertreten, vor allem aber *Goethes* Mignonlieder und die drei bekannten Gesänge aus dem »Faust«: »Es war eine Ratt' im Kellerloch«, »Ständchen des Mephisto« und »Es war einmal ein König« (alle 3 für Baßstimme). Zum Schlusse erwähnen wir noch eine vollständige Musik zu Schillers »Tell«, für Orchester, Soli und Chor. Diese enthält das Lied für Solo und Orchester »Es lächelt der See«, den A capella-Männerchor »Rasch tritt der Tod den Menschen an«, einen Freiheitsmarsch für Orchester, eine Sonnenaufgangshymne für Orchester und Orgel (!) und einen Bauernhochzeitsmarsch. Sämtliche Nummern sind Manuskript, doch zum Teil schon aufgeführt.

Wir hoffen, unsern Lesern ein deutliches Bild von Leben und Schaffen eines hervorragenden, originellen und echt deutschen Komponisten von starker Individualität und ausgeprägter Selbständigkeit gegeben zu haben. Mögen diese Ausführungen dazu beitragen, ernste Musikfreunde auf diesen vorzüglichen Künstler hinzuweisen und ihn aus der drohenden Vergessenheit erretten! Mögen seine Werke erneut, zum Teil erstmalig, zu tönendem Leben erweckt werden, insbesondere diejenigen, die er schuf für Kirche und Haus; denn an beiden Stellen ist ihnen dann ein dauerndes Fortbestehen sicher!

Antonio Stradivari und seine Geigen.

Von **Rud. Fiege.**

I.

Wenig weiß man von seinem Leben. Nicht einmal Ort und Tag seiner Geburt sind bekannt. Es zeugen aber kostbare Werke, seine Instrumente, deren noch viele Hunderte vorhanden sind, mit beredter Sprache für ihn und von ihm. Als Sechzehnjähriger baute er wahrscheinlich schon seine erste Geige selbständig. Von seiner letzten bekundet die Inschrift, daß er sie im Alter von 93 Jahren angefertigt habe. Und das ist das »Geheimnis des Straduarius«, daß er 78 Jahre hindurch, nachdem er die Geigenbaukunst bei einem berühmten Meister gründlich erlernt hatte, mit Beharrlichkeit und nie rastendem Fleiße an seinem Arbeitstische saß, die Geigen früherer Meister nach Bauart und Klang prüfte, und unaufhörlich neue Versuche anstellte, die dann allerdings mit ungemein kunstfertiger Hand ausgeführt wurden.

Nicht im Holze steckt das Geheimnis, nicht im Lack, weder in der Anlage der F-Löcher, noch in der Stellung des Stimmstocks. Diese Dinge haben ja ihre Bedeutung, aber es ist kein Geheimnis dabei. Daß er in langer Arbeit lernte, wie alles sich am zweckmäßigten aneinander fügte und wie es zueinander passend zu machen ist, daß er sein Talent durch rastlose Übung so ausbildete, daß er z. B. auch der kunstreichste Holzschnitzer wurde, das hat Stradivari groß gemacht.

Der größte aller Geigenmacher war weder ein Gelehrter, der nach wissenschaftlichen Formeln arbeitete oder kunstvolle Berechnungen anstellte, wie man wohl behauptet hat, noch besaß er irgend ein Geheimnis. Das würde er gewiß den beiden Söhnen, den Gehilfen in seinen letzten Lebensjahren, offenbart haben. Sie kannten sein Holz und seinen Lack, arbeiteten nach seiner Anweisung und wurden doch nicht berühmt.

In den alten Schriften der Stadt Cremona erscheint im Jahre 1188 zum ersten Male der Name unseres Meisters als Stradivarto. Hundert Jahre später schrieb man Stradaverta. Die öffentliche Landstraße heißt auf italienisch Strada aperta, in Cremoneser Mundart Strada averta. So wäre denn der Ahn Antonios vielleicht ein städtischer Zoll-

einnehmer gewesen, der an der Landstraße saß. Stadivari aber schrieb man 1622, und ein Stadivari, mit Vornamen Alessandro, vermählte sich in diesem Jahre mit Anna Moreni. Der dritte Sohn dieses Paares steht im Kirchenbuche als 1628 geboren, von da ab jedoch findet sich der Name Stradivari weder dort noch in einem der andern 37 Kirchspiele Cremonas wieder notiert, auch in der ganzen bischöflichen Diözese nicht — bis 1667, wo unser Meister sich mit Francesca Feraboschi trauen ließ. Das erste Lebenszeichen von ihm entdeckte man in einer Geige, deren Zettel lautete: »Antonius Stradiuarius Cremonensis Alumnus Nicolaii Amati Faciebat Anno 1666«. Später fügte er auf den Zetteln den Jahreszahlen noch sein Lebensalter hinzu, und da ergab sich denn durch Subtraktion leicht, daß er 1644 geboren sein mußte. Aus Eintragungen der Priester in die Kirchenbücher aber erfährt man, daß Gott der Herr im Jahre 1628 Cremona mit Hungersnot heimgesucht habe, der dann 1630 böse Seuchen folgten, die die ganze Lombardei verheerten. Die Bewohner starben oder flohen, und Cremona stand wüst. Damals wird auch Alessandro die Stadt seiner Väter verlassen haben. Wohin er sich begab, wissen wir nicht, auch nicht, wie sein Sohn wieder dahin zurückkam und Amatis Lehrling wurde, denn aus der Familie der Stradivari war noch nie ein Geigenbauer hervorgegangen. Und daß der Lehrling des Ausgewanderten Sohn war, geht wohl aus einer Kaufurkunde hervor, in der es heißt: Antonio Stradivari, vom verstorbenen Alessandro.

Recht spärlich sind die Mitteilungen über Antonios Familienleben. Er heiratete 1667 Francesca Feraboschi, die 1698 starb. Seine zweite Frau, Antonia Zambelli, ging ihm 1737 wenige Monate im Tode voraus. Von seinen elf Kindern starben mehrere jung, und nur Omobono und Francesco erlernten seine Kunst. Bis zum Jahre 1684 scheint er, allerdings in einer gewissen selbständigen Stellung, in Amatis Werkstatt gearbeitet zu haben. Jedenfalls durfte er da auch auf eigne Hand Geigen machen und verkaufen, und diese müssen schon damals verhältnismäßig gut bezahlt worden sein, denn er konnte 1680 ein Haus für 7000 Lire Imperiale kaufen. Das sind ungefähr 17000 M, und das Geld hat heute etwa dreimal so hohen Wert. Es ist noch die Rechnung über die Beerdigungskosten seiner ersten Frau vorhanden, die, in heutigen Geldwert umgesetzt, mehr als 1000 M betrugen. Meister Antonio muß sich also in guten äußern Verhältnissen befunden haben.

Er kaufte für sich und die Seinen ein Erbbegräbnis in der Kirche des heiligen Dominikus, die ihrer Baufälligkeit wegen 1869 niedergerissen wurde. Als man die Grabstätte der Stradivaris öffnete, in die als letzter im Jahre 1781 Antonios Sohn Giuseppe Antonio gelegt worden war, fand man die Gebeine so durcheinander liegend, daß es unmöglich war, die des Stradivari heraus zu finden. So sammelte man alle Reste und begrub sie außerhalb der Stadt. Die Stelle der Kirche des heiligen Dominikus nimmt jetzt ein öffentlicher Garten ein — »mit Bäumen und Blumen«, wie eine Inschrift besagt. Der Grabstein ist im Städtischen Museum. Als die Stadtväter erfuhren, welch ein berühmter Mann Stradivari gewesen war, benannten sie eine der ersten Straßen nach ihm. An der Mauer eines Hauses der Piazza Roma aber, wo der große Violinmacher 57 Jahre lang von früh bis spät am Werke war und mit 93 Jahren starb, liest man auf einer Tafel folgende Inschrift: »Hier stand das Haus, in dem Antonio Straduari die Violine zu ihrer höchsten Vollkommenheit brachte und, ein Meister seiner Kunst, der Stadt Cremona einen unvergänglichen Namen erwarb.« -- Seine Geburtsstätte hat man nie gekannt, seine Grabstätte ist nicht mehr vorhanden. Auch kein Bildnis hat man von ihm. Was lange dafür ausgegeben wurde, erwies sich als das des Monteverde. Nichts wissen wir von seiner äußeren Erscheinung, als was ein alter Bericht sagt: Er war groß und mager und man sah ihn beständig in seinem Arbeitsanzuge, den er selten wechselte, denn er befand sich fortwährend bei der Arbeit.

Alles Quellenmaterial über Antonio Stradivari ist erschöpft, seitdem der Cremoneser Forscher Mandelli jahrelang die bisherigen Nachrichten über den Meister nachprüfte und neue zu erlangen suchte. Das Ergebnis seiner Arbeit ist in dem Werke mitgeteilt, das 1902 in London bei William E. Hill and Sons, Violin Makers, erschien und von den Brüdern Henry, Arthur und Alfred Hill verfaßt worden ist. Es ist ein mächtiges, prächtiges Buch. Neben mancherlei Dokumenten und einer großen Zahl genau den Originalen nachgebildeten Etiketten enthält es kunstvolle Abbildungen der berühmtesten Saiteninstrumente des Meisters, die Shirley Slocombe fein gezeichnet und Nister in Nürnberg kostbar in Farbendruck hergestellt hat. Wie plastisch erscheinen die Geigen auf dem Papiere, wie ausdrucksvoll in der Gestalt und leuchtend in der Färbung!

Man behauptet, Stradivari habe als Dreizehnjähriger schon eine Geige selbständig gemacht, doch zu erweisen ist das nicht. Jedenfalls konnte er 1660, als er sechzehn Jahr alt war, bereits selbständig arbeiten, denn es steht fest, daß er damals schon seine eigenen Zettel besaß. Er hat wahrscheinlich 30 Jahre lang nicht nur für Nicolo Amati, seinen Lehrer, sondern auch in dessen Werkstätte gearbeitet. Dennoch bezeichnete er sich nie, mit Ausnahme des einen Falles aus dem Jahre 1666, als dessen Schüler, was andere nie unterließen. Das ist immerhin auffallend, denn sich so nennen zu können, war doch ehrenvoll und brachte Ge-

winn. Zweifellos durfte er nach Beendigung seiner Lehrzeit unbeschadet seines Verhältnisses als Arbeiter Amatis auf eigne Rechnung Instrumente anfertigen und verkaufen. Aber da er noch keinen Namen besaß, seine Arbeiten auch kaum hervorragend waren, so kamen anfangs wenig Bestellungen. Daher kennt man auch nur sehr wenig Instrumente von ihm aus jener Zeit, und deren geringwertiges Material läßt darauf schließen, daß er damals nicht sonderlich bezahlt wurde. War es nun edles Selbstbewußtsein, das nur dem eignen Namen Anerkennung erringen wollte, was ihn veranlaßte, den Namen des berühmten Nicolò nicht neben dem seinen zu nennen? — Es arbeiteten mit ihm bei Amati dessen Schüler Andrea Guarneri, Battista Rogeri, Francesco Ruger, Hieronymus Amati. Da ist es denn wieder seltsam, daß aus jener Zeit mit den Zetteln des Amati Geigen vorkommen, die dieser nach sachkundigem Urteile nicht gemacht hat, wie er denn schon mehrere Jahre vor seinem 1684 erfolgten Tode nicht mehr arbeitete. Auch sind sie denen nicht ähnlich, welche Stradivari damals für sich baute und mit seinen Zetteln versah. Zu der Behauptung, diese mit Amatis Zetteln beklebten Geigen aus dessen letzten Lebensjahren seien Stradivaris Werk, sagen die Brüder Hill: »Wir kennen eine Geige, die im Besitze eines vornehmen Italieners ist, und sollte die wirklich im Originale Amatis Zettel getragen haben — der jetzige ist ein falscher Stradivari, von 1710 datiert — so lieferte sie ein Beispiel in dieser Angelegenheit, denn Arbeit und Stil mit Ausnahme des Bauches sind unzweifelhaft und zwar ganz ausgesprochen die des Stradivari aus seiner ersten Zeit. Uns sind nur noch vier andere Instrumente bekannt, in denen der ursprüngliche Zettel Amati gelautet haben mag, aber in einem Falle erkannten wir eine Amati-Geige, von deren Kopfe wir mit Sicherheit behaupten können, daß er von Stradivari ist. Natürlich ist anzunehmen, daß er bei vielen andern mitgearbeitet hat. Es ist möglich, daß man ihn besonders zum Lackieren, zum Zusammensetzen, zum Nachprüfen des ganzen Instruments verwandte. Und wenn er mit den andern in Gemeinschaft arbeitete, mußte der persönliche Zug doch verloren gehen. Das ist sicher, daß die letzten Arbeiten Nicolo Amatis, zierlich in der Form und fein ausgeführt, so weit sie dessen Todesjahr tragen, entweder von seinem Sohne allein oder im Vereine mit Stradivari gemacht wurden. Dieser Sohn Hieronymus wird übrigens vielfach unterschätzt. Er verfertigte aber Instrumente, die dem großen Rufe seiner Künstlerfamilie voll entsprechen.«

Als es mit seinem Lehrer ersichtlich zum Tode ging, mag sich Stradivari allmählich selbständig gemacht haben. Im Jahre 1680 kaufte er sich sein Haus, und nun beginnt seine große Zeit. Sie in bestimmte Perioden einzuteilen, wie das wohl geschehen ist, geht nicht wohl an, denn obschon Antonio nie eine schlechte Geige gemacht hat, ist er doch nicht lückenlos und stufenweise zu immer größerer Vollkommenheit vorgeschritten. Stets nach Verbesserungen strebend, hat er oft verworfen, was er schon jahrelang ausführte und ist auf früheres zurückgegangen, so daß man wohl Perioden der Art, aber nicht der Vollendung annehmen kann. In jeder Periode aber hat er kostbare Werke verfertigt, denen dann wieder weniger gelungene folgten. Sein Ruhm brach weder plötzlich hervor, wie die Sonne hinter Wolkenbergen, noch nahm er stetig an Glanz zu, wie die Sonne vom Morgen bis zum Mittag. Sein Ruhm verteilt sich vielmehr über sein ganzes Schaffen, bald mehr, bald minder hervortretend, bedeutsam aber war er immer. Nach Amatis Tode freier, strebte der Meister nun einer Eigenart zu. Hatten seine Geigen in der Zeit des Amati immer schon eigene Züge, so findet man in seinen späteren immer noch Amatizüge. Anstatt des von diesem bevorzugten gelben Lacks nimmt er nach dessen Tode dunkleren, der rötlich schimmert und härter ist. Er schaffte 1690 eine längere und flachere Form als die des Amati, kehrte dann aber 1698 zu derselben zurück, wie er denn überhaupt bis 1700 viel experimentierte. Auf der Höhe seines Lebens, etwa 1686—1690, von seinem 42. bis 46. Jahre, befand er sich auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Da tritt seine ungemeine Geschicklichkeit als Holzschneider hervor. Und daß er ein Zeichner von Geschmack und großer Tüchtigkeit war, zeigen die noch vorhandenen Muster zu den Einlagen für die verzierten Instrumente. Seine F-Löcher sind von überraschendem Schwunge, das Schnitzwerk seiner Köpfe ist unübertroffen. Einzelne Geigenbauer kommen ihm wohl bezüglich einer Einzelheit gleich, aber an die Kunstarbeit seiner Instrumente im ganzen reicht kein anderer heran. Die Violine Toscana, welche im Jahre 1690 entstand, ist ein unerreichtes Meisterwerk der Geigenbaukunst.

Als das Jahrhundert zu Ende war, hatte Antonio Stradivari eine Arbeitszeit von 40 Jahren hinter sich. Und, wunderbar, eine solche von fast ebenso langer Dauer lag noch vor ihm! Doch nicht die Kräfte ließen nach, nicht der Eifer. Die Augen sehen noch scharf, die Hand führt das Messer sicher, die Gedanken sind auf immer neue Vervollkommnungen gerichtet. Erst 1720, als er 76 Jahre zählte, fangen die Zeichen des Alters an, sich bei ihm leise merklich zu machen: die Formen werden weniger fein und sind nicht mehr so ausgearbeitet. Aber die am wenigsten gelungene seiner Geigen ist doch immer noch besser als jede andere. Aus der Zeit von 1720 bis 1725 haben wir seine meisten Geigen, und viele darunter gehören zu den gelungensten. Seine Eigenart spricht sich hier am bestimmtesten

und mannigfaltigsten aus. Sarasates wundervolle Violine ist aus dem Jahre 1724, und die, welche Wilhelmj dem amerikanischen Geiger Kupferschmidt vor einiger Zeit überließ, wurde 1725 gebaut.

Betrachtet man die Arbeiten aus den Jahren von 1725—1730, so staunt man noch immer über die Geschicklichkeit des Alten. Es haben ihm wahrscheinlich seine beiden Söhne und Carlo Bergonzi helfend zur Seite gestanden. Aber an den Violinen, Violen und Violoncellen dieser Zeit findet man auch bei der genauesten Prüfung keine anderen als seine Züge, so daß alles ganz genau nach seinen Angaben und wohl auch unter seinen Augen ausgeführt sein wird. Die Geigen werden nun seltener, aber kein Zeitgenosse liefert bessere. Vom Jahre 1730 ab merkt man indes ein Schwinden der Kräfte, merkt die zitternde Hand und das unzuverlässige Auge. Eine Violine von 1736 hat F-Löcher, die in ungleicher Höhe stehen, an andern sind die Verzierungen ungenau, und endlich wurde die Hand des großen alten Mannes so schwach, daß das Messer bei den Schnitten für die Einlagen Ritzen und Schrammen nach allen Richtungen hin in das Holz machte. Seinem gedruckten Etikette »Antonius Stradivarius Cremonensis Faciebat Anno 1—« schrieb er noch stolz hinzu »736 D'Anni 92«. Aber die Hand, die die letzte Geige gemacht hatte, konnte die Feder nicht mehr führen, als einem solchen Etikette im folgenden Jahre hinzugefügt wurde »737 D'Anni 93«. Das war Omobonos, des Sohnes, Handschrift. So hatte Antonio fast bis zum letzten Lebenstage selbständig gearbeitet, denn die Instrumente, bei denen die Söhne und Bergonzi Mitarbeiter waren, tragen den Vermerk »Sotto la disciplina d'Antoni Stradivari«. — Diese Zettel wurden mehrfach zu Fälschungen benutzt. Entweder ließ man nur den Namen stehen, oder man nahm ihn heraus und klebte ihn in Geigen, welche Omobono und Francesco allein gemacht hatten. Eine dritte Täuschung mit Stradivari-Geigen kam in folgender Weise zu stande: Im Nachlasse des Meisters fand man unfertige, oft nicht gelungene und daher verworfene Instrumente oder einzelne Teile derselben, die man dann vervollständigte und für Arbeiten Antonios ausgab. Nun ist aber dessen Art so ausgeprägt, daß Kenner in den allermeisten Fällen echte und unechte Stradivaris unzweifelhaft von einander unterscheiden können.

Vier Geschlechter der Familie Amati waren beflissen gewesen, ihren zierlichen Violinen einen hellen, leicht ansprechenden Ton zu geben. So wollten ihn die Spieler jener Tage, denn so entsprach er der üblichen Musik. Das zierliche Einzelspiel wurde besonders gepflegt. Und als 1690 der längere, flache, kräftiger klingende Stradivari aufkam, behielten die Amatis doch anfangs noch das Übergewicht. Mit dem Lack wird auch der Ton der Stradivaris von 1684 an anders, nämlich voller, weittragender, glockenartig ohne metallische Schärfe. Er füllt einen weiten Raum und behauptet sich in Klang und Größe auch im Vereine mit andern Instrumenten. Der Geiger selber ist, weil der Ort der Tonerzeugung seinem Ohre so nahe liegt, nicht immer der beste Beurteiler des Tones seines Instrumentes, dessen Klangwellen auf ihrem Wege zum Ohre eines entfernten Hörers oft einen andern Charakter annehmen. Übrigens sind die Brüder Hill der Meinung, daß der Sinn für Klangschönheit in unsern Tagen nicht mehr so ausgebildet sei wie vordem, da die moderne Orchestermusik die Eigenarten nicht mehr pflege und Gewandtheit oder Ausdrucksvermögen mehr gelte als die Entwicklung von Klangschönheit. Im Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Stradivarigeige schon allgemein berühmt, am Ende desselben aber die gesuchteste und am höchsten bezahlte. Als Solo- wie als Orchestergeige erscheint sie wertvoll. Wer mehrere derselben öffentlich spielen hörte, zieht ihren runden, vollen, strahlenden Ton dem aller andern Violinen vor. Und wie ein Straduarius selbst eine Eigenart ist, so schmiegt er sich auch der Eigenart des vortragenden Künstlers wunderbar an. (Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Hie Wüllner, hie Possart.

Ein Dialog.

A. »Aber ich weiß wirklich nicht, was Sie haben. Immer schimpfen Sie über die Großstadtkultur in der Musik. Warum? Warum bewundern Sie nicht vielmehr? Wir in Leipzig z. B. haben 22 Gewandhauskonzerte, 10 große Orchesterkonzerte von Eulenburg, 10 dito von Winderstein, dann die üblichen Vereinskonzerte, dazu Lieder- und Klavierabende. Und überall, überall sag' ich Ihnen, regt sich's. Man bekommt die neuesten Sachen zu hören, man ist fortschrittlich, man lernt erstklassige Künstler kennen, man lebt in Hülle und Fülle, man —«

B. »Na, und —«

A. »Na, und — seien Sie nicht so stumpfsinnig. 'S ist ja doch bloß Pose und Komödie und Schauspielernwollen, Ihre Verachtung unseres regen Kunstlebens, unserer Teilnahme für alle neue Kunst, die vorwärts will. Nichts als Pose. Sie verstehen's ja nicht, was uns der Künstler gibt, und was jener in uns auslöst. Ich bin vorigen Winter in 53 Konzerten gewesen.«

B. »Na und —«

A. »Na und wenn Sie so albern und klotzig dasitzen, dann sind Sie eben mit all ihrer geheuchelten Liebe zur Kunst ein —«

B. »Sparen Sie sich den Titel. Mir genügt für den

Anfang die geheuchelte Liebe. Sie sind warm, ich kalt; das heißt, Sie reden sich warm, ich — ja, was bin ich denn eigentlich in Ihren Augen? Früher sagte man wohl: Hundeschnauze. Bon! Und Sie? -- Kunstenthusiast. Schön. Sie laufen in Konzerte. Ich nicht. Sie leben für die Kunst. — Wirklich? Na ja, 53 Konzerte ist eine Leistung. In meinen besten Studentenjahren hab' ich's auch ziemlich so weit gebracht, aber Sie tun's seit 10 Jahren, ohne Pflicht, nur aus — ja, aus was denn?«

A. Na, aus —«

B. »Gewohnheit!«

A. »Aus Bedürfnis.«

B. »Der Mensch hat viele Bedürfnisse. Und je niederer sie sind, desto lieber cachiert er sie durch höhere. Also welche Bedürfnisklasse? Hunger nach Kunst?«

A. »Was sonst? Glauben Sie, ich —«

B. »Ich glaube nichts, was ich nicht weiß. Eines weiß ich, daß Sie oft auch mir gegenüber geseufzt haben: Es wird zu viel. Also sagen wir mal zunächst: Bedürfnis mitzumachen, mitreden zu können, Bedürfnis nach Sensation, nach äußerlicher Ausfüllung einer inneren Leere.«

A. »Deutlich genug, wenn auch falsch. Wir werden uns da nie verstehen. Temperamentssache. Sie — ja was weiß ich, wie Sie Ihre künstlerische Neigung betätigen, Sie sieht man nirgends und — gelten doch für einen Kenner. Ich muß mit vorwärts schreiten. Kann nicht bei Händel und Mozart stehen bleiben, auch nicht bei Wagner. Überwinden. Entwicklung. Moderne.«

B. »Und was machen Sie mit der Moderne?«

A. »Was macht sie mit mir, sollten Sie fragen! Bildet, bereichert, erneut mich. Suche sie zu verstehen, verstehe sie und lebe in der Welt dieser Wunder der neuesten Kunst.«

B. »In inniger Bewunderung für diese Hexenmeister und Hexenliedmeister.«

A. »Bitte, keine Anspielungen. Über das ‚Hexenlied' kann Einer wie Sie, der nie in Konzerte kommt, gar nicht reden. Die Wirkung, der Schauer. Ich sage Ihnen, meine Frau —«

B. »So, Ihre Frau also auch. Wenn ich der Mann ihrer Frau wäre, würde ich mir derartige unkünstlerische Erregungen —«

A. »Nun hört's aber auf. Sie kennen —«

B. »Bitte sehr, ich kenne. Kenne sogar besser als Sie, denn ich habe ihr Wunderwerk, Wildenbruchs Hexenlied mit der Musik von Schillings nicht bloß gehört —«

A. »Von wem?«

B. »Von Possart.«

A. (Mitleidig) »Von Possart? — Von Wüllner müssen Sie's gehört haben. Das ist unerhört. Das ist — ja, das ist mein großes künstlerisches Erlebnis.«

B. »Künstlerisches? Na, also — mir genügte Possart. Machte's auch ganz anständig und mit allen Vortragseffekten, wie's so'n Paradestück braucht.«

A. »Paradestück?«

B. »Etwa Kunstwerk? Meinen Sie? Von der ‚Sache' haben wir nämlich noch gar nicht geredet. Das merkt aber so'n künstlerischer Enthusiast wie Sie vor lauter Wüllnerei gar nicht.«

A. »Wüllnerei? Solche Ausdrücke von —«

B. »Sparen Sie sich die Verteidigung. Wüllner hat sie nicht nötig. Ich kenne ihn, — persönlich. Verstehen Sie? Und habe Künstlerisches von ihm erlebt, was Ihr in Euren Konzerten für 5 Groschen bis 10 M nicht auf Kommando von einem Künstler verlangen könnt. Verstanden? Und Wüllnerei ist Euer albernes aufgeregtes Enthusiasmieren. Aber wir wollten von dem Ding an sich reden, nicht von den Erscheinungsformen, heißen sie nun Wüllner oder Possart. Was bewundern Sie an dem Hexenlied?«

A. »Nun, das Ganze und dann —«

B. »Na, und dann?«

A. »Na, und dann, wie fabelhaft unmittelbar das wirkt!«

B. »Was wirkt?«

A. »Nun das Ganze.«

B. »Zu deutsch: Der Vortrag. Aber den lassen Sie mal endlich aus dem Spiel.«

A. »Und die Musik.«

B. »Die lassen Sie auch erst einmal. Was ist das Hexenlied von Wildenbruch als Gedicht? Worauf beruht seine Wirkung?«

A. »Nun, auf der Anteilnahme an dem Schicksal der Personen, der Hexe und des Priesters.«

B. »Ist das Gedicht gut? Ist es wert, daß Hunderttausende von Menschen sich das vordeklamieren lassen, dafür schwärmen, und 1000 Gedichte von Schiller, Goethe usw. usw., die mindestens 100mal mehr wert sind, nicht kennen? Ist es überhaupt ein großes Kunstwerk?«

A. »Ja, solche Vergleiche ziehen ist keine Beweisführung, dann können Sie auch —«

B. »Dann kann ich Ihnen auch sagen, daß Hunderttausende für Neßlers Trompeter schwärmen, weil sie Anteil nehmen — ein hübsches Wort bei Kunstgenuß — an der Liebe des Trompeters und seiner Marie, weil das fast gerade so rührend ist wie der Priester und die Hexe, und daß daneben tausend gute Kunstwerke ungekannt bleiben, weil sich das Publikum verplempert an Modetorheiten.«

A. »Also eine Modetorheit?«

B. »Im Tiefsten und Letzten: Ja, und ein Sensationserfolg, dessen Gründe in der Hauptsache außerkünstlerischer Art sind. Ihre Frau und mein Dienstmädchen, unser Freund, der Assessor und irgend eine biedere Bäckersfrau sind sich gegenüber solchen Kunstprodukten völlig gleich. Sie reagieren alle auf das stoffliche Element im Kunstwerk, auf die rührende Geschichte, auf die Anekdote. Die hat mit Kunst aber nichts zu tun. Hier haben Sie den Kern dieses Modewunders, den Grund dieses Modeerfolges: Ein Priester, eine Beichte, eine Hexe, jung, schön, heiß; ein bischen Liebe, ein bischen Ketzerspuk, ein bischen Weihrauch, ein bischen Verbrennung, ein bischen Geist, ein bischen Leibesschönheit, ein bischen Sinnenlust, viele schöne Worte, viel Rührung, viel Effekt. Ein geschickt gemachtes Gedicht, ein Vortragsparadestück. Künstlerisch tief unter tausend deutschen Gedichten stehend. Aber es schauert einem dabei ein wenig, man läßt sich durch mittelalterliches Grauen kitzeln, läßt sich's in peinlichster, fast raffinierter Ausarbeitung von Künstlern vortragen — und — hat wieder etwas für die Kunst getan! — Sie schweigen? Sehen Sie sich die Verse von Wildenbruch einmal gründlich an und vergleichen Sie, was sich dabei an Kunstwert ergibt, mit dem sensationellen Erfolg dieser Nummer.«

A. »Sie übertreiben! Aber — ich gebe zu, etwas Wahres ist an Ihrer Analyse. Das Künstlerische in dem Gedichte ist Nebensache gegenüber der Anekdote. Aber vielleicht hat nicht das Gedicht, sondern die Musik den Erfolg gemacht.«

B. »Leider können wir die Probe nicht machen, denn die Zusammenstellung ist gesetzlich geschützt. Niemand darf die neue Fassung der Dichtung ohne Schillings' Musik vortragen. Aber alte Vortragshähne erzählen mir,

das Hexenlied hätten sie auch schon in der alten Gestalt als zündende Nummer geliebt. An der Musik liegt's nicht. Jetzt wird sie jeder vermissen, der sie gehört hat, denn Stimmung gibt sie. Um aber den Erfolg zu machen, dazu ist sie zu wenig sensationell, zu unaufdringlich, zu geschmackvoll.«

A. »Aber warum hat das Gedicht denn nicht früher schon den Erfolg gehabt?«

B. »Sie wollen ein Saisonlöwe sein und wissen nicht, daß bloße Deklamationsabende nie beliebt waren. Durch die Musik, die zweifellos die Stimmung sehr erhöht, ist das Werk konzertsaalfähig geworden. Zwischen große Kunstwerke kann's eingeschoben werden zur Abwechslung; und kein Konzertunternehmer, der etwas auf sich hält und es gut meint mit seiner Kasse, darf sich diese great attraction entgehen lassen.«

A. »Das ist ja aber eigentlich unwürdig, zwischen große Sinfonien und ähnliche Dinge, die nur künstlerisch wirken sollen, etwas nur als ‚Schlager der Saison' einzustellen?«

B. »Freilich, mein Lieber und ‚Schlager der Saison' ist das richtige Wort. Unwürdig dagegen ist etwas hart.

Sehen Sie, es gibt Dinge, gegen die niemand an kann. Bei Ihnen in Leipzig geht der Schlager nicht bloß in den beiden andern Orchesterkonzertunternehmungen, sondern sogar im »Gewandhaus« über die Bretter! Meinen Sie, ich hielte mich für fähig, wenn ich dort was zu sagen hätte, das aufzuhalten? Ich sage Ihnen, es gibt Dinge, gegen die man nicht an kann, und wenn die Gewandhaushabitués das Hexenlied nicht bekommen, so riskiert die Leitung 200 Beschwerden und Schlimmeres. Die Menge will nun mal ihre Sensationen haben. Das einzige ist, daß Leute wie Sie mit Ihrer sonstigen Welt- und Kunstbildung endlich soweit kommen sollten, die große Komödie, die wir öffentliche Musikpflege nennen, mit all ihrem Agentenschacher und solche Sensationserfolge wie den des ‚Hexenliedes' mit dem rechten Namen zu nennen.«

A. »Ja, dann täte man ja besser —«

B. »Gewiß, täte man besser, sich die Oberflächenkulturfreunde darüber erhitzen zu lassen, ob Possart oder Wüllner ‚genialer' deklamiert, und aufregungsbedürftigen Jünglingen und Weibern die Ekstase über das ‚Hexenlied' zu überlassen, die vermutlich noch viel größer und stofflicher werden würde, wenn sich eine Direktion dazu entschlösse, als Deklamator irgend einen echten, wenn möglich italienischen Kleriker mit bleichem Gesicht und Feueraugen zu engagieren. Aber — es ist schwer, mein Lieber, sich solche und ähnliche Sensationen von 53 Konzerten pro Saison abzugewöhnen.«

A. »Wohl auch nicht nötig.«

B. »Vielleicht probieren Sie's doch mit einer vorsichtigen Entziehungskur. Wir sind vom Anfangsthema sowieso abgekommen und ich erzähle Ihnen wohl gelegentlich noch mehr von dem Modernitätsschwindel und den Händlerschlauheiten auf dem Musikjahrmarkte, wo die größten Schreier auch die meisten Schaulustigen locken.«

A. »Für heute genügt mir Ihre Auffassung des Hexenlieds.«

B. »Mit der ich Sie hoffentlich nachhaltiger verhext und verdreht gemacht habe als Wüllner und Possart!«

Altenburg. Georg Göhler.

Tristan und Isolde in der grofsen Oper in Paris.

Nachdem Lohengrin 1891, Walküre 1893, Tannhäuser 1895, Meistersinger 1897, Siegfried 1902 in die Pariser Oper eingezogen sind, ist nun am 14. Dezember auch Tristan aufgeführt worden. Es geschehen seltsame Wunder. Deutsch gesungene Lieder von Schubert, Liszt, Brahms, Wolf sind in Pariser Konzertsälen keine Seltenheit mehr. Sogar in einem Variété beklatschte man die deutsche Einlage. Gestern herrschte eine gehobene Stimmung in der großen Oper. Nichts mehr von der Kampfesschwüle des Jahres 1861, als anstatt Tristan der Tannhäuser — niedergepfiffen wurde; keine Spur jener blinden Volkswut, welche sich den ersten Lohengrinaufführungen in den Weg legte. Ganz das Gegenteil: während sich der Pariser im Theater fast wie im Salon geberdet, war am Mittwoch Ruhe und Stille und die Claque hatte, wie im Siegfried, während der langen Akte müßige Ferien. Lamoureux gab im Nouveau Théatre 1898 bei der ersten Pariser Tristanaufführung (Isolde-Litvinne!) das Zeichen zu solchen Reformen, die bei uns eingebürgert sind oder nicht erst eingebürgert zu werden brauchen, aber mitten im Trubel der Millionenstadt etwas bedeuten wollen. Auch der Beginn war auf 7 1/2 angesetzt, und es bedurfte nur zweier kleiner Striche, um die Mitternachtsstunde als Schluß zu respektieren. Daß ein Großstadtpublikum keine ganz reine Darstellung des Tristan zuläßt (den Wagner eigentlich nicht freigeben wollte!), das ist in Paris besonders deshalb bedauerlich, weil die aufgewendeten Mittel ungewöhnlich reich sind, und tatsächlich dem Dienste des Kunstwerks mit einer Sachlichkeit zugeführt werden, die von deutschem Ernste nicht zu übertreffen ist. Meister *Toffanel* hatte sich die Partitur nicht bloß nach seinem Sinne zu eigen gemacht, sondern in Deutschland genaue Erkundigungen über jede Nuance eingezogen. Wenn der herrliche Vollklang seines Orchesters manchmal die Singstimmen deckte, so lag dies namentlich am eigentümlichen Temperament der französischen Musiker, die z. B. den Wiener Philharmonikern zwar etwas an Wärme nachstehen, aber gewiß nichts an Feuer und Glanz nachgeben. Auch nichts an leidenschaftlichem Gesang! Und vom Gesang aus findet der Franzose den erprobten Weg zur feinsten Kunst der Phrasierung. *Lussy* war vor *Riemann*! Am vorzüglichsten schienen die Holzbläser zu spielen; ihre Stimmen kamen dem wirklichen Gesang stellenweise fast ununterscheidbar nahe. Aus dem reichen sinfonischen Gewebe *Wagners* traten besonders Mittelstimmen hervor, die man sonst kaum je vernimmt. Interessant wäre ein Vergleich der Aufstellung des Orchesters in der Oper, bei Colonne, in deutschen Konzertsälen. Auch im Colonneorchester wirken der breiträumigen Aufstellung wegen die Stimmen sehr plastisch. Ich konnte dies unmittelbar vor der Hauptprobe zum Tristan (letzten Sonntag) an *Beethovens* 7. Sinfonie und *Bachs* 21. Kantate feststellen. Die Hauptrollen im Tristan waren den Damen *Grandjean* (Isolde) und *Féart* (Brangäne), und den Herren *Alvarez* (Tristan), *Delmas* (Kurwenal), *Gresse* (König Marke) anvertraut. Ernsts Übersetzung, die 6. französische, hatte man mit peinlicher Sorgfalt verbessert, so daß nun die dichterische Schönheit der Sprache und die Einheit der sprachlichen und musikalischen Betonung dem Originale so nahe wie möglich gebracht worden sind. Die französischen Singstimmen haben trotz der Neigung zu flackern eine unvergleichliche Art, musikalisch zu phrasieren, selbst über Atempausen weg die melodischen Linien zu wölben. Mehr als irgendwo scheint mir in Paris für die Wahl der Zeitmaße der natürliche Fluß der Singstimmen entscheidend zu sein. In beiden Hauptpartien, auch in der Rolle der Brangäne, traten ganz neue Schönheiten der Wagnerschen Melodie in mein Bewußtsein. Brangäne ist ja ver-

schwenderisch mit Melodien ausgestattet. Der majestätischen *Grandjean* wäre augenblicklich etwa die Mildenburg in Wien gegenüberzustellen, dem *Alvarez* etwa *Ernst Kraufs*. Ferner beneide ich die französischen Zuhörer um das rhythmische Gefühl, das ihren Sängern anerzogen wird. Das Zusammengehen der Singstimme mit dem Orchester ist der schwächste Punkt in deutschen Wagnervorstellungen. Von der geistigen Auffassung der Franzosen kann man schwer den rechten Begriff geben. Manche sprechen ihnen die Fähigkeit, Wagner zu interpretieren, rundweg ab. Doch der französische Sänger, als geborner Schauspieler, löst gerade eine Aufgabe, an der wir in der Regel verzweifeln: die innere Handlung des Tristandramas dem Auge anschaulich zu machen! Alle Bewegungen werden mit einzigartiger Schönheit und Anmut ausgeführt. In Rücksicht auf Augenkunst war überhaupt die Tristanaufführung vollendet. Nur was wir »Stimmung« nennen, war nicht immer erreicht. Manche Scene klebte am Äußerlichen, und die Ausstattung trat als solche störend hervor (ganz im Widerspruch mit Appia's Theone!). Aber man könnte in diesen Tagen seine Erfahrungen bereichern, eigentlich sollten, statt auf die üblichen Sensationsberichte zu vertrauen die einflußreichen Persönlichkeiten an solchen Erstaufführungen alle selbst teilnehmen. Wieviel hätten die Pariser von der Neueinstudierung des Tristan in Wien lernen können, und wie viel Anregungen können wir Deutsche aus Paris mitheimnehmen! Dr. K. Grunsky.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Dezember. Als man im letzten Sommer in Weimar Peter Cornelius feierte, als man seinen Barbier von Bagdad in der wiederhergestellten Urform noch wirksamer fand, denn in der bisherigen Bearbeitung, als man auch den Cid wieder einmal auf die Bühne brachte, der dann als ebenso erfolgreich wie jener bezeichnet wurde — da mußte man doch meinen, und mehrere prophetische Kritiker sagten es als unausbleiblich voraus, nun werde der gute Peter endlich zu voller Anerkennung gelangen, nun werde die Blütezeit der beiden Opern auf der Bühne beginnen und Gunlöd noch dazu kommen. Nichts von alledem ist geschehen. Ja, weniger noch, denn soweit ich wenigstens sehe, ist das einzige lebensfähige Bühnenwerk des Cornelius noch seltener gegeben worden als bis dahin. Von der Berliner Bühne ist der Barbier ganz verschwunden. — Weshalb ich dieser Sache Erwähnung tue? Um zu zeigen, daß wir in unserem Urteile gar zu wenig objektiv sind. Gehört ein Tonsetzer einer bestimmten Richtung, einer Schule an, so lobpreisen deren Anhänger auf jeden Fall alles, was er geschaffen hat und finden's schön und finden's gut und stoßen mit vollen Backen in die Posaune. Soll ich an große Orchesterwerke erinnern, die im Laufe der letzten Jahre als hochbedeutend hingestellt wurden, und die schon so gut wie vergessen sind? Soll ich die Kompositionen namhaft machen, die im vorigen Sommer auf Musikfesten so großen Erfolg errangen und, als sie nun kürzlich hier in den Konzertsaal kamen, sich als durchaus mißratene Arbeiten erwiesen? In der Tat, es muß im Urteile größere Objektivität Platz greifen. Hier und da fängt sie auch bereits an, sich geltend zu machen. So hält man z. B. schon nicht mehr alles für pures Gold, was Hugo Wolf in seine gestaltende Hand nahm. Und — ich möchte die Namen Lebender nicht nennen, um nicht zu verletzen — sind nicht in den letzten Jahren Opern unter dem lautesten Lobgetöne in Scene gegangen, über die man eingehende Abhandlungen schrieb, denen man einen festen Platz auf der Bühne aufs bestimmteste voraussagte, und die schnell in die Versenkung fielen, wo soviel wertvolles Material für den Musikhistoriker liegt? — Morgen soll hier die Erstanfführung der Oper des R. Leoncavallo, »Der Roland von Berlin« stattfinden. Es wird ihr ein besonderer Artikel zu widmen sein. Das Textbuch las ich soeben; es ist ungemein schwach. Die Musik ist dem Klavierauszuge nach allgemeine Wald-, Feld- und Wiesenmusik, weichlich, ohne eignes Gepräge. Dennoch wird dieses Werk nicht so schnell — sagen wir, erst nach zwei Jahren — in die Versenkung rutschen, da man überall neugierig ist, es kennen zu lernen.

Daß wir hier aus dem musikalischen Wirrwarr der Gegenwart, aus dem zuweilen wahrhaft erschreckenden musikalischen Gestrüppe Neuester uns einmal in freundliche, anmutsvolle Gefilde retten konnten, das verdanken wir u. a. der *Yvette Guilbert.* Nicht so sehr dem, was sie selbst uns bot als dem, was die Kunstgenossen uns brachten, die sie uns zuführte. Sie selbst trug französische Volkslieder vor, Perlen von Dichtungen darunter, allerdings auch recht schlüpfrige und derbe, wie sie die Literatur jedes Volkes aufweist. Das rhythmische Element ist bei den französischen Chansons hervortretender als das melodische, und der Text bleibt die Hauptsache, während unser deutsches Volkslied vornehmlich in der Melodie lebt. Sie kennen wir meist genauer als die Dichtung. Alle Lieder begleitete Marguerite Delcourt auf einem Instrumente, das Pleyel in Paris nach alten Mustern baut, und das man in der bekannten Nachäffung der Deutschen auch bei uns jetzt Clavecin nennt, obschon es als Klavizymbel unsern Großeltern schon bekannt war. Die dünnen Saiten werden durch einen Federkiel angerissen und geben einen zarten Ton, ähnlich dem der Mandoline, aber doch reizvoller. Die beiden Manuale können gekoppelt werden, was ein Oktavenspiel ermöglicht; sonst ist ein Stärkeunterschied der Töne nicht herzustellen. Die Klavierspielerin bildet mit vier andern Instrumentalisten die »Société de concerts d'instruments anciens«, eine Vereinigung, die alte Musik auf alten Instrumenten ausführt. Beides gehört zusammen. Diese Instrumente könnten die heutige Musik nicht wiedergeben, und die heutige Musik ist auf den alten Instrumenten nicht auszuführen. Frau *Casadesus* spielt die erste Geige, eine Diskantviola, die fünf Saiten hat (zwei darunter von Stahl) und daher Quinton heißt. Der Körper des Quinton ist kleiner als der unserer Violinen: die sehr breiten Zargen aber machen ihn erheblich dicker. Es hat einen zarten, lieblichen Ton. Herr *Henri Casadesus* traktierte die Viole d'amour, uns aus den Hugenotten bekannt, wo sie das Rezitativ des Raoul »Ha, welch' ein reizendes Bild« umspielt. Sie hat sieben über den Steg weglaufende Saiten gewöhnlicher Art und sieben unter den Steg sich hinziehende mitklingende Drahtsaiten. Ich habe mich immer gewundert, weshalb unsere Tonsetzer dies zwar schwer zu behandelnde, aber ungemein warm und sinnlich anregend klingende Instrument ganz übersehen. Herr *Marcel Casadesus* spielte die Viole de gambe, ein kleines Violoncell, charakteristisch näselnd im Tone und mit fünf Saiten bespannt. Herr *Ed. Nanny* stand an Contrebaß, wie die Franzosen die große drei-

saitige Viola nennen, die eine Oktav höher steht als unser Kontrabaß. — Und diese fünf Instrumente klangen so herrlich zusammen, namentlich mischte sich der Ton des Klavizymbels mit den Streichern so schön, daß es eine wahre Lust war, diese Musik zu hören. Und was für entzückende Sachen spielten die Franzosen! Nicht nur liebliche, zum Teil geistreiche Musik war das, bedeutende in ihrer Art sogar zuweilen. So namentlich eine Sinfonie von Bruni. Hübsch waren auch die Tonstücke von Mouret, Ariosti usw. In der Komposition Brunis (1759) gibt es sogar schon ein hübsches Scherzo. Die klangschöne Sonate von Borghi für Viole d'amour und Contrebaß (1740) verlangt große Spielfertigkeit. Der Baß geht zuweilen über die Viole, und erstaunlich war es dann, wie geläufig der Spieler mit den Flageoletläufen umging, die wie eine Flöte klangen. — Man blieb den Künstlern den Beifall nicht schuldig. Das Konzert hat schon zweimal wiederholt werden müssen, und hoffentlich kehren die Konzertgeber bald wieder, uns einige Rosen auf den Dornenpfad der Musikberichterstattung zu streuen. — Das freilich muß auch gesagt werden: nur im kleinen Raume wirkt diese echte »Kammermusik«. Im großen Saale geht ihr Reiz verloren. Und gar viel wird man von diesen Kompositionen mit dem modernen Ohre nicht hören können. Ich fürchte, daß sie auf die Dauer ermüden.

An ein großes Auditorium wandte sich der neue Berliner Volkschor, aus etwa 200 Arbeitern und Arbeiterinnen bestehend, der von Herrn Dr. *E. Zander* gegründet und geschult wurde. Geschult im wahren Wortsinne, denn die Sänger kennen keine Noten, und jeder Takt wurde ihnen vorgesungen, bis sie ihn auswendig konnten. Sie lernen aber eifrig die Ton- und Schweigezeichen, und an letzterem sollen sie die Pausen schon abzählen können. Sie gaben ihr erstes öffentliches Konzert in der Neuen Welt, nnd wenigstens 3000 Zuhörer hatten es sich 60 Pf. kosten lassen, ihre Freunde und Genossen künstlerisch am Werke zu sehen. Leider war es das wenig erfreuliche und für einen Volkschor ziemlich ungeeignete »Paradies und Peri« von R. Schumann, das zur Aufführung kam. Die Soli nehmen den breitesten Raum darin ein, und die singen einstweilen noch Berufssänger. Haydns »Jahreszeiten« sollen aber nun an die Reihe kommen. Wie eifrig und wie zufriedenstellend sangen diese Arbeiter und Arbeiterinnen! Es klang alles sauber und war gut abgestuft; auch der Text kam neben der Musik zur Geltung. Und die Zuhörer folgten aufmerksam, selbst da, wo es ihnen langweilig sein mußte. — Dieses Konzert hat mir mehr Freude bereitet als ein Dutzend Klavier- und Liederabende üblichen Schlages. Es ist auch weit wichtiger.

Herr *Ferruccio Busoni* gab zwei Orchesterabende, die uns mit neuen aber doch selten gehörten Werken bekannt machen sollen. Diese Bekanntschaften sind nun leider nicht erfreulicher Art gewesen. Man hörte da Musik von Debussy und ähnlichen Tonsetzern, denen die Form schon nichts mehr, die Farbe alles ist. Sie setzen eine Farbenmischung neben die andere, wollen in dieser Art Stimmungsmusik geben und rufen der Hörer Mißstimmung wach. Herr Busoni selbst trat mit zwei eigenen Werken auf, einem Klavierkonzerte, dessen Art er durch Hinzufügung eines fünften Satzes meint erweitert zu haben. Der letzte Satz heißt Cantico: ein Männerchor singt einen morgenländischen Gesang, in dem es heißt: »Fühlet Euch Allah nah!« Nun, dem Apoll wenigsten waren wir nicht nahe. — Sein zweites Werk war eine Orchestersuite No. 2, als »geharnischte« bezeichnet. In den vier Sätzen, die Vorspiel, Kriegstanz, Grabdenkmal und Ansturm überschrieben sind, fehlt es ja nicht an geistvollen Zügen und instrumental wirksam gestalteten Stellen, aber das Ganze befriedigt noch nicht. Vielleicht klärt und kristallisiert es sich noch bei dem Tonsetzer Busoni, der ein so großer Klavierkünstler ist.

Es war kein erfreulicher Anblick, im großen Saale der Philharmonie den Knaben *F. Vecsey* neben dem Prof. Dr. *Joachim* stehen zu sehen, um das Beethovenkonzert zu spielen, das dieser sich zu leiten erboten hatte. Was Joachims größte Künstlertat als Mann war, das läßt er jetzt Kindeshände ausführen. Er, der besser als die meisten andern weiß, was es heißt, dies Konzert zu spielen, er mutet einem jungen Knaben alle die körperliche und geistige Überanstrengung zu, die das Studium dieses Werkes verlangt und hilft ihm, es vorzuführen!

Rud. Fiege.

Erfurt. Als erste Opern-Vorstellung in dieser Saison brachte das hiesige Stadttheater unter Leitung des Herrn Kapellmeisters *B. Zimmermann* Webers »Freischütz« heraus, dessen Wiedergabe aber in keiner Weise befriedigen konnte. Dem »Freischütz« sind bis jetzt gefolgt: »Troubadour«, Wildschütz«, »Fledermaus«, »Walküre« und »Barbier«. Von allen diesen Werken erfreute sich lediglich der »Wildschütz« einer halbwegs guten Wiedergabe unter der Direktion des Herrn Kapellmeisters *Schwarz*. Die Aufführung des »Barbier« gewann dadurch ein besonderes Interesse, als in ihr Frau *Steinmann-Lambe* (»Rosine«) als Gast mitwirkte und durch lebhaftes Spiel, sowie durch gute Tongebung und vortreffliche Gesangstechnik das Publikum begeisterte. — Erfreulicher als die Theater-Saison setzte die diesjährige Konzert-Saison ein, und zwar mit einem Konzert zum 14. Stiftungsfeste des »Erfurter Männergesang-Vereins« (Dirigent: Herr königlicher Musikdirektor *Zuschneid*). Der Chor fesselte in »Weihe des Liedes« von Baldamus und »Siegesgesang nach der Hermannsschlacht« von Abt und andern Gesängen mehr durch eine wuchtige Tongebung als durch Herausarbeitung des Charakteristischen. — In einem Konzert mit Orchester, das der hier ansässige Pianist Herr *Heinrich Welfing* gab, bewährte sich derselbe als ein tüchtiger Vertreter seiner Kunst. Er spielte das Es dur-Konzert von Beethoven und das Konzert von Lalo. Während ihm der erste Satz des Beethovenschen Werkes in Bezug auf Vortrag und Technik recht gut gelang, vermißte ich doch in dem wundervollen H dur-Adagio die gehörige künstlerische Wärme. Der letzte Satz, nicht ohne eine gewisse Verve gespielt, konnte etwas plastischer gestaltet werden. Das Konzert von Lalo bot Gelegenheit, die Kraft und Ausdauer des Konzertgebers bewundern zu können. — Einen künstlerischen Genuß gewährte ein von dem Männergesangverein »Arion« unter Musikdirektor *Rudolphs* Leitung und unter Mitwirkung des großherzoglich sächsischen Kammersängers Herrn *Strathmann* aus Weimar und der Kapelle des 71. Infanterie-Regiments (Dirigent: Herr königlicher Musikdirigent *L. Hintze*) veranstaltetes Konzert. Die ausgezeichnete Wiedergabe des »Kamerad komm« von Klughardt und des Chorwerkes »Haralds Brautfahrt« von H. Hofmann ehrte den Dirigenten und die Ausführenden gleicherweise. — Ein besonders günstiger Stern waltete über dem ersten Konzert des »Erfurter Musik-Vereins«. Herr königlicher Musikdirektor *Rosenmeyer* bewährte sich als ein umsichtiger und zu gleicher Zeit auch feinfühliger Dirigent, unter dessen Leitung besonders die italienische Sinfonie von Mendelssohn eine wirklich gute Wiedergabe erfuhr. Als Mitwirkende war für dieses Konzert die königliche Hof-Opernsängerin, Fräulein *Therese Rothauser* gewonnen worden. Hinreißend in Ton

und Vortrag sang die Dame eine Arie aus »Manon« von Massenet. Ebenso erwies sie sich in der Habanera aus »Carmen« als gottbegnadete Künstlerin, während sie mit ihrer Wiedergabe der Scene und Arie »Ah perfido« von Beethoven und der »Mainacht« von Brahms nicht ganz befriedigen konnte. — Einen vollen, durch nichts getrübten Genuß gewährte ein Klavier-Abend, den *Alfred Reisenauer* im »Sollerschen Verein« gab. Herr Reisenauer spielte die Es dur-Sonate Op. 81 von Beethoven, sechs Nummern aus »Années de Pélerinage« von Liszt und vier Stücke von Chopin. Soviel interessante Züge die Wiedergabe dieser Werke auch auszeichneten, denn wohl kein Künstler weiß so wie Reisenauer das Publikum durch seinen Vortrag zu fesseln, das Beste bot uns der Konzertgeber doch in »Après une lecture du Dante«; hier atmete wirklich jede Phrase, jeder Takt, ja jede Note Leben, Geist und Seele.

M. Puttmann.

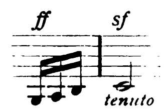
Leipzig. Über dem ersten Gewandhauskonzert, am 13. Oktober, schwebte insofern kein günstiger Stern, als der für dasselbe bestimmte Solist, Herr *Anton van Rooy* seine Mitwirkung wegen plötzlicher Heiserkeit absagen mußte. An Stelle der ausfallenden Gesangsvorträge trat R. Volkmanns geniale, düster gefärbte Ouvertüre zu Richard III. In freundlichem Gegensatze hierzu stand *Karl Reineckes* Serenade für Streichorchester (G moll, Op. 242). Dieselbe besteht aus sechs Sätzen: 1. Marcia (molto moderato), 2. Arioso (Andante sostenuto), 3. Scherzo (Allegretto), 4. Cavatine (Adagio), 5. Fughetta giocosa (Vivace), 6. Finale (Allegretto) mit Benutzung einer russischen Volksmelodie. Das ganze Werk zeichnet sich — wie fast alle Werke Reineckes — durch feinsinnige Detailarbeit aus, enthält aber viele Kniffeleien, welche ein tüchtiges, wohlgeschultes Orchester und einen findigen Dirigenten, wie *Nikisch* es ist, verlangen, wenn alles im Sinne des Meisters zur Geltung kommen soll. Daß dies der Fall war, bewies der sich von Satz zu Satz steigende Beifall des Publikums. Die weiteren Bestandteile des Konzertes waren Beethovens Egmont-Ouvertüre und die Sinfonie pastorale von Beethoven. — Das Programm des zweiten Konzertes (am 20. Oktober) war in Rücksicht auf die Trauerfeier zu Ehren des Königs Georg in seinem orchestralen Teile folgendermaßen abgefaßt: Trauermarsch aus dem Oratorium »Saul« von G. F. Händel, Ouvertüre zu Byrons »Manfred« von R. Schumann, unvollendete Sinfonie (H moll) von Franz Schubert und Marcia funebre aus Beethovens Eroica-Sinfonie. Mit einer chorischen Meisterleistung trat auch — als zweite Nummer des Programms — der Thomanerchor unter Direktion des Prof. *Schreck* in Mendelssohns Motette für Chor und Solostimmen »Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren« in die Schranken. Einen freundlichen Zug brachten in die im schwarz dekorierten Saale erklingenden ernsten Weisen die Vorträge des Pianisten *Leonard Borwick* aus London: bestehend in Mozarts Klavierkonzert (A dur, Köchels Verzeichnis No. 488), sowie in »Präludium aus der Englischen Suite No. 2 (A moll)« von J. S. Bach und im »Allegretto quasi Andantino aus der Sonate Op. 164 (A moll)« von Fr. Schubert. Das war ein Blumenzauber, der sich hier durch die Meisterschaft des Künstlers in Tönen über die düsteren Todesbilder ergoß. Duftiger und wahrer konnte uns die liebenswürdige Muse Mozarts, konnten uns die verwickelten polyphonen Tongewebe eines Bach und die poesievollen Weisen eines Franz Schubert nicht entgegen treten, als es hier geschah, so daß die Zuhörer den Ernst der Feier momentan vergaßen und dem Künstler laut zujubelten, um womöglich noch eine Zugabe zu erlangen, die jedoch nicht erfolgte. — Zum Schluß sei noch erwähnt, daß am 22. Oktober auch die regelmäßigen Kammermusikabende im kleinen Saale des Gewandhauses ihren Anfang nahmen durch Vorführung folgender Streich-Quartette: G dur von Mozart (Köchels Verzeichnis No. 387), Mendelssohn (E moll, Op. 44, No. 2), L. v. Beethoven (C dur, Op. 59, No. 3). Als Aufführende waren die Herren Konzertmeister *Edgar Wollgandt*, *Ehrhard Heyde* (Violine), *Karl Herrmann* (Viola) und Prof. *Julius Klengel* (Violoncell) genannt.

Prof. Albert Tottmann.

Leipzig, den 14. Nov. 1904. Von hervorragendem Interesse waren je das dritte der »Neuen Abonnementskonzerte« in der Alberthalle (am 7. Nov. 1904) und der Windersteinkonzerte im Festsaale des Centraltheaters (am 14. Nov. 1904). Das erstgenannte Konzert brachte als Novität *Edwar Elgars* »Cockaigne«, eine Konzertouvertüre, die, wie das beigegebene Programm sagt, eine Reihe von Eindrücken aus dem Londoner Leben musikalisch wiederzugeben versucht. *Elgar* wird gegenwärtig in London sehr viel gegeben, und das hier aufgeführte Stück ließ dies durchaus verständlich erscheinen, obwohl es, wie vorweg bemerkt sein mag, von dem größeren Teile des Publikums durch Zischen abgelehnt wurde. Der Komponist kann zweifellos sehr viel, hat etwas zu sagen und hat dafür die seiner Individualität adäquaten Mittel zur Verfügung. Seine lebendige Frische berührt außerordentlich angenehm in einer durch Wagner in ihrer Produktivkraft gelähmten Periode. Demgegenüber vermag ich ästhetischen Bedenken über den Kunstwert einer derartigen Impressionsmusik eine durchschlagende Bedeutung nicht beizulegen, zum mindesten können sie mich nicht hindern, dem Talente des Komponisten mit Aufmerksamkeit zu folgen. Daß der Komponist ein ursprüngliches Talent ist, lehrt ein vergleichender Blick auf *Selmers* ähnliches Stück »Karneval in Flandern«, das im vorigen Jahre an dieser Stelle aufgeführt wurde: Elgar hat vor Selmer zweifellos die größere Ursprünglichkeit, die größere Unabhängigkeit von Wagner und die vollkommenere Kompositionstechnik voraus. Vorher rezitierte Dr. Ludwig Wüllner in *Schillings* »Hexenlied« und sang *Loewes* »Archibald Douglas«. Der berühmte Künstler und seine reiche Vortragskunst wurden auf das wärmste gefeiert. Was die Wahl der Vortragsstücke angeht, so vermochte allerdings selbst diese reiche Vortragskunst nicht, der blutrünstigen Sentimentalität des Wildenbruchschen »Hexenliedes«[1]) ein Kunstinteresse im höhern Sinne abzugewinnen, und an der Stelle der Löweschen Ballade hätte ich gerne, obwohl ich die volkstümliche Melodik dieses Komponisten zu schätzen weiß, ein intimeres Werk gehört. Dafür entschädigten die beiden übrigen Programmnummern auf das reichlichste: *Brahms'* riesenhafte E moll-Sinfonie und *Glucks* Ouvertüre zur »Iphigenie in Aulis«. Daß das letztere Werk mit dem kongenialen Schlusse Wagners gespielt wurde und nicht mit dem Schmidtschen, bedarf als selbstverständlich kaum der Erwähnung. Erwähnens- und rühmenswert aber ist, daß *Panzner*, welchen die Leitung der Konzerte als Dirigenten gewonnen hatte, auch das »freche« Allegro, das sich sogar in den heute gedruckten Ausgaben der Ouvertüre noch breit macht, beseitigte. Man kennt Wagners herrlichen Aufsatz über diese herrliche Ouvertüre, diesen Typus zu einem die Tragödie vorbereitenden Vorspiele. Wagner hatte als

[1]) Vergleiche Göhlers Dialog in der heutigen Nummer.
Die Red.

erster den ein halbes Jahrhundert geübten Unfug erkannt, das Tempo dieser Ouvertüre vom 20. Takte an »Allegro«, d. h. ums doppelte zu schnell, zu nehmen und dadurch den poetisch-tragischen Gehalt der Ouvertüre unverständlich zu machen. Ich will übrigens bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt lassen, daß später die exakte philologische Forschung Wagners Ansicht bestätigt hat: in den Orchesterstimmen, die unter Gluck benutzt worden sind, steht bei dem Eintritt des »Gewaltthemas«, wo unsere Ausgaben »Allegro« setzen: Grave. Also eine Warnung für die Orchestermusiker (eine ebensolche für die Dirigenten hielt Gluck leider für überflüssig!). Dann einige Takte später, wo die Geigen die 16tel bekommen, steht (in den Orchesterstimmen) »Animé«, und kurz vor dem Schlusse, beim Wiedereintritt des ehernen Hauptthemas und beim Auftreten Agamemnons, findet sich wieder die ausdrückliche Vorschrift: Grave.[1]) In Erz starrend sehen wir das Heer der Griechen, deren kolossalem zur Einheit zusammengefaßten Willen jedes andere Interesse, also insbesondere das der Errettung der bräutlichen Iphigenie, untergeordnet werden muß, und wir werden abwechselnd durch die Themen der Ouvertüre, die immer eindringlicher auf uns einsprechen, von Furcht und Mitleid durchschüttelt. Ich würde zweierlei anders gewünscht haben, als Panzner es gab. Einmal fehlte die volle Energie des tenuto bei dem



Ich weiß allerdings, was für eine Anforderung an ein Streichorchester es ist, im Grave-Zeitmaß eine halbe Note in Gluckschem fortissimo (= fortissimo possibile) tenuto zu geben, aber — eben diese kolossale Anforderung stellt Gluck. Nur wenn ihr genügt wird, kommt die eiserne und drohende Furchtbarkeit dieser Stelle vollkommen zum Ausdruck, uud hierauf kommt alles an. Gluck ist nicht, wie diejenigen wähnen, die ihn nur flüchtig kennen, ein anspruchsloser, sondern der anspruchsvollste Komponist, den wir haben. Zweitens würde ich das anmutige Thema der Iphigenia leichter, feiner und im Zeitmaß vom vorherigen ein wenig abstechend lieber gehört haben: bei dem bleiernen Festhalten des heroischen Tempos ging die rührende Anmut verloren. Und dann — aber das geht nicht den verdienstvollen Dirigenten an —: der Stimmungszauber fehlte der Ouvertüre, da man sie vom Theater gelöst hatte. Diese Ouvertüre in Bayreuth, nachdem das Licht erloschen und der Sinn gespannt ist auf die furchtbare Tragödie . . . wann und wo endlich wird man die Glucksche Tragödie in ihrer erhabenen Reinheit darstellen! Prinzregententheater!! Hier mußte die Phantasie des Hörers alle Voraussetzungen für die entsprechende Wirkung des herrlichen Werkes schaffen, und damit mutet man zweifellos dem Hörer zu viel zu.

Das Windersteinkonzert brachte uns zuerst einen »sinfonischen Prolog« zu Hebbels »Maria Magdalena« von *H. Kaun*, zum ersten Male, unter Leitung des Komponisten. Unorganische, anempfundene Wagnerei, Gewalttätigkeit des Ausdrucks, Diskrepanz zwischen dem, was der Komponist auszudrücken hat und den (Wagnerischen) Ausdrucksmitteln, Fehlen der künstlerisch-geschlossenen Persönlichkeit, mit einem Worte: Wagneritis. Stellen wir den Komponisten auf 5 Jahre zurück: nach dieser Zeit verspreche ich, erneut in eine wohlwollende Prüfung der Fragen einzutreten, ob der Künstler eine geschlossene künstlerische Persönlichkeit geworden, ob er etwas höchstpersönliches und mit höchstpersönlichen Mitteln zu sagen hat, ob er von der Wagneritis gesundet ist. Ein Franzose sagte einmal, und es verdient, allen jungen Komponisten ins Stammbuch geschrieben zu werden: »Man hat Wagner für einen Anfang gehalten: nichts verkehrter als das, er ist ein Ende!« In der Tat, Wagner bedeutet eine unbegreiflich kolossale Kulmination dreier Jahrhunderte, über ihn hinaus geht der Weg nur für — Narren und Wahnsinnige. Die zweite Nummer des Programms war Beethovens Violinkonzert, gespielt von Frau Wilma Normann Neruda. »Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!« Die Künstlerin verfügt über eine einwandfreie Technik und einen kraftvollen, durchdachten, jedoch kalten Vortrag. Freilich verfehlte sie, was die meisten Interpreten dieses Konzertes verfehlen: die Violinstimme ist die verzierte, verklärte, gleichsam idealisierte Orchesterstimme. Das Orchester ist nicht Begleitung, sondern Hauptsache. Die Sologeige wirft nur einen idealen Schein über das Orchester. Sie gibt meistens entweder die gleichzeitig vom Orchester gesungene Melodie verziert, oder gar Begleitfiguren in süßer seliger Höhe. Dieser Charakter wird zerstört, sowie der Solist den Anspruch macht, daß auf ihn das Hauptinteresse falle. Dieses Violinkonzert ist, wie man oft gesagt hat, in der Tat beinahe eine Sinfonie mit einer Sologeige. Ein Violinkonzert gewöhnlicher Art, d. h. einen Tummelplatz für Virtuosen, hat Beethoven weder schreiben wollen, noch war seine Art beweglich genug dafür. Danken wir ihm diesen Mangel! Die Tartinische Teufelstrillersonate lag aus demselben Grunde — nämlich, weil sie dabei Alleinherrscherin war — der Künstlerin viel besser und ihr Vortrag war in der Tat, was großen Ton und süßeste, weltfremde Melodik anlangt, ein Meisterstück. Als ihr abgerungene Zugabe gab die Künstlerin darauf noch einen Satz aus den Bachschen Sonaten für Soloviolinc. Endlich überraschte uns Winderstein mit der Suite, die Mottl aus *Gluck*schen Balletstücken zusammengestellt hat. Vom Dirigenten mit ersichtlicher Liebe im Detail auf das feinste einstudiert, fascinierten diese Stücke im wahren Sinne das Publikum, das dann auch nach anfänglicher Überraschtheit reichlichen und lebhaften Beifall spendete. Die Suite enthält als ersten Satz nach einer aus dem Gluckschen »Don Juan« genommenen kurzen Introduktion No. 7 der aulidischen Iphigenia (Klavierauszug zur Hand nehmen!): einen frischen air gai, als Mittelsatz ein außerordentlich feingearbeitetes und schönklingendes Lento, und hierauf wieder den air gai. Der zweite Satz der Suite wird durch den »Reigen seliger Geister« aus dem »Orpheus« mit dem berühmten Flötensolo als Trio gebildet (No. 29 und 30). Den dritten Satz bildet die entzückende lebhafte »Musette« aus der zweiten Scene des 4. Aktes der Armida (Klavierauszug!), die durch den interessanten von Wagner im Tristanvorspiel so reich verwendeten Vorhalt fis auffällt. Vor kurzem sah ich einen französischen Almanach aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, welcher diese Musette mit einem unterlegten Strophentext als französisches Volkslied aufführt! Das Finale bringt den bacchantischen air gai aus No. 11 der aulidischen Iphigenia und als trio dazu die klagende Sicilienne (molto espressivo) aus der 2. Scene des letzten Aktes der Armida. Dank dem Dirigenten für die liebevolle Sorgfalt der Aufführung! Dank dem kongenialen Bearbeiter Mottl für diese köstliche Gabe! Die Suite darf im Repertoire keines unserer vornehmeren Konzertinstitute fehlen, sie wird überall das Publikum, wie hier, fascinieren.

[1]) Vergl. die Noten der Pelletan-Ausgabe zu der Ouvertüre.

Denn in dieser Musik liegt musikalische Potenz, und nichts ist geeigneter, die törichte These von der Minderwertigkeit der Gluckschen Instrumentalstücke in seinen Opern, wie sie z. B. Bulthaupt wieder in seiner »Dramaturgie der Oper« (neue Auflage von 1903) vorträgt, zu entkräften, als eine, versteht sich vorzügliche, Aufführung dieser Suite. Dr. Arend.

Zürich. Man ist hier mit einer Art Huldigung in die diesjährige Konzertsaison eingetreten; sie galt dem »jungen« 80jährigen Karl Reinecke, dessen Festouvertüre »Zur Friedensfeier« das erste Sinfoniekonzert einleitete. Die nach berühmten Mustern komponierte Ouvertüre, die bekanntlich zur Begrüßung der 1871 siegreich heimkehrenden Truppen geschrieben wurde, kann heute, wenigstens in ihrem ersteren Teil, nur wenig mehr erwärmen, interessant aber ist und bleibt die Komposition gegen den Schluß hin, wo in herrlich künstlerischer Weise Händels Jubelchor (aus »Judas Makkabäus« und »Josua«) »Seht er kommt mit Sieg gekrönt« und der Choral »Nun danket alle Gott« ineinander verwoben sind. In prächtiger Ausführung reihten sich der Festouvertüre zwei kurze Orchestersätze: Adagio aus der Esdur-Sinfonie und Menuett aus der zweiten Suite in Ddur aus J. S. Bach an, und diesen beiden Stücken folgte das Mozartsche Esdur-Konzert, das dem Solisten des Abends *Jacques Thibaud* Gelegenheit gab, alle Vorzüge seines meisterlichen Spiels zu zeigen. Der Pariser Geiger kann nach unserer Meinung überall glänzen, wo er seinen herrlich schönen Ton zur Geltung bringen kann. Nach dieser Seite hin hat *Jacques Thibaud*, seit wir ihn das letzte Mal hörten, entschieden noch Fortschritte gemacht, nicht so in der Technik, die uns an ihm vor ca. 3 Jahren mehr imponierte als diesmal in dem ewigen Virtuosenstückchen: der Polonaise von Wieniawski. Saint-Saëns' »Havanaise«, die der Solist zum Besten gab, bildete für den, der mehr auf musikalische Schönheit als auf die Entfaltung virtuoser Künste sieht, unstreitbar den größeren Genuß. Als Zugabe, ohne die das hiesige Publikum nun einmal keinen Solisten abgehen läßt, spielte *Jacques Thibaud* Beethovens Fdur-Romanze. Den zweiten Teil des Konzerts füllte Beethovens fünfte Sinfonie (Cmoll), jenes Werk, das dank seiner zu Gehör gehenden Themen wohl die populärste unter den neun Sinfonien genannt werden muß.

Das zweite Abonnementskonzert brachte als Sinfonie Brahms' Vierte (Emoll), die eigentlich in allem das gerade Gegenteil der oben erwähnten Beethovenschen Fünften ist. Die Themen sind nichts weniger als zu Gehör gehend, wenigstens findet man sie im Anhören schwer aus dem Chaos der etwas verworrenen Instrumentation heraus. Der Solist war *Eugen d'Albert*, der sich hier einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut. Als Hauptnummer spielte er das Esdur-Konzert von Liszt, ein Werk, in dem er so recht zeigen konnte, was Kraft des Anschlags heißt. Der glänzende Virtuose, für den es technische Schwierigkeiten nicht mehr zu geben scheint, hielt sich in erhabener Größe und Überlegenheit siegreich über den in diesem Konzert oft recht hoch gehenden Orchesterwogen. Wenn es bei einem Künstler wie *d'Albert* überhaupt noch registriert werden muß, so sei bestätigt, daß auch der Eindruck, den er mit seinen Solostücken: Beethovens Rondo Op. 51 No. 2 und Op. 129 machte, ein gewaltiger war.

Vom dritten Abonnementskonzert erwartete man etwas ganz Besonderes in *Gustav Mahlers* vierter Sinfonie, nachdem die dritte unter des Komponisten eigener Leitung zu Anfang des Jahres starken Beifall gefunden hatte. Es war eine kleine Enttäuschung. Wohl ist auch diese vierte durch »Des Knaben Wunderhorn« inspirierte Sinfonie mit ihren vielen Tanzmotiven und dem übersprudelnden Temperament und Feuer ein liebenswürdiges Werk, aber auch die Liebenswürdigkeit wird auf die Dauer langweilig. In ihrem vierten Satz schließt sie mit einem Sopransolo, dessen Worte in der massigen Instrumentierung vollständig verloren gehen. Selbst einer Sängerin wie Frau *Hermine Bosetti*, der Solistin des Abends, die über ein Organ von seltener Kraft verfügt, konnte es nicht gelingen, sich verständlich zu machen, was ja wohl auch in der Unsicherheit begründet sein mag, in der sich die Künstlerin dieser Partie gegenüber offenbar befand. Wie klangvoll, tragend ihr Sopran ist, hatten wir in der vorhergegangenen Arie der Susanne aus »Figaros Hochzeit« und mehr noch in den Straußschen Liedern am Klavier zu bewundern Gelegenheit. Glänzend spielte das Orchester unter Dr. *F. Hegar* neben der ungemein schwierigen Mahler-Sinfonie Cherubinis »Anakreon-Ouvertüre« und die Liebesscene aus »Romeo und Julia« von Berlioz, die für den Konzertvortrag ein paar kräftige Striche nötig hätte.

Das Hauptereignis der musikalischen Saison war dem vierten Abonnementskonzert vorbehalten: die Erstaufführung der »Sinfonia domestica« von Richard Strauß. Es war ein großer Erfolg am Konzertabend und ein noch größerer am vorhergegangenen Abend der öffentlichen Hauptprobe, zu welcher, so sagt man allgemein, das kunstverständigere Publikum anwesend zu sein pflegt. Was Strauß mit diesem reinen Programmwerk schildern will, beziehungsweise wie er die Vorgänge in der dreiköpfigen Familie mit rein musikalischen Mitteln schildert, bedarf in diesen Blättern keiner Erklärung mehr. Es dürfte hier genügen, zu konstatieren, daß *Richard Straufs* sich in diesem Werke wieder als der geniale, unerreichte Meister polyphoner Kunst offenbart, als den wir ihn aus seinem »Heldenleben« und andern Werken kennen. Ob es ihm immer gelang, das zum Ausdruck zu bringen, was er wollte, möchten wir dahingestellt sein lassen, vielmehr behaupten wir, daß man das Werk gewiß mit demselben Enthusiasmus aufgenommen hätte, wenn es uns vom Komponisten unter irgend einem andern Titel präsentiert worden wäre. Fast Unmenschliches verlangt Strauß vom Orchester und seinem Dirigenten; wäre er zur hiesigen Aufführung anwesend gewesen, so hätte er seine helle Freude daran haben können, mit welcher Sorgfalt sich Dr. *Hegar* der Einstudierung seines Werkes angenommen hatte und wie glänzend das Orchester seinen Ansprüchen gerecht wurde.

Wenig Interesse wäre an diesem Abend vielleicht dem Solisten entgegengebracht worden, wenn dieser Solist ein anderer als *Alfred Reisenauer* gewesen wäre, der Mozarts Klavierkonzert in Dmoll mit Orchester und als Solostück den Schumannschen »Karneval« mit all' der glänzenden Technik, delikaten Feinheit und ergreifenden Tiefe vortrug, die in seltener Vereinigung seinem Spiele den Stempel hervorragender Künstlerschaft aufdrücken. An bloßer Bravour läßt es sich *Reisenauer* nicht genügen, sondern er setzt sich immer mit dem geistigen Gehalt seiner Vortragsstoffe auseinander und das ist ein Vorzug, angesichts dessen man das Titanenhafte, das beispielsweise einem d'Albert eigen ist, gern vermißt.

Auf das Monströse der Mahler-Sinfonie im dritten und der »domestica« im vierten folgte im fünften Abonnementskonzert mit der Jupiter-Sinfonie von Mozart gewissermaßen ein »Ruhetag«, dessen ruhigem Charakter selbst der Umstand nicht Eintrag tun konnte, daß auch Richard Strauß im Programm vertreten war. Freilich nur mit einem Jugendwerk, dem Konzert für Violine in

D moll, das weder in der Anlage der Komposition noch in der Instrumentierung in seinem Schöpfer den künftigen Meister erkennen läßt. Prof. *Hugo Heermann* aus Frankfurt spielte es vorzüglich mit sicherer Technik und großem warmen Ton. Letzterer kam ganz besonders reizvoll in dem Adagio in E dur von Mozart zur Geltung, während das Scherzo in A moll von Tschaikowsky dem Künstler wiederum Gelegenheit gab, seine virtuose Technik zu zeigen. Eine jugendliche Sängerin, Fräulein *Emilie Bitter* aus Marseille sang Arien von Gluck und Händel und J. Massenets »Crépuscule« mit großer Schüchternheit und kleiner Stimme. Eingeleitet wurde das fünfte Abonnementskonzert mit R. Schumanns Ouvertüre zu »Genoveva«.

E. Trapp.

Besprechungen.

Reger, Max, Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres. Leipzig, Verlag von Lauterbach & Kuhn.

Von obigen Kantaten sind bis jetzt drei erschienen. 1. »Vom Himmel hoch da komm ich her« für 4 Solostimmen, 2 Soloviolinen, Kinderchor und Gemeindegesang mit Begleitung der Orgel. 2. »Wie selig seid ihr doch, ihr Frommen« für gemischten Chor und Gemeindegesang mit Begleitung von Streichorchester und Orgel. 3. »O Haupt voll Blut und Wunden« für Soloalt, Solotenor, gem. Chor, Solo-Violine, Oboe und Orgel. *Reger* bringt in der ersten Kantate das Meisterstück fertig, für 15 Strophen, denen er die Melodie: »Vom Himmel hoch« untergelegt hat, immer neue musikalische Formen zu finden. Es ist eine wunderbare musikalische Interpretation des ganzen Textes. So sehr auch die Regersche Kunst dabei entfaltet wird, in keinem Takt ist vergessen, daß es sich um ein herziges Kinderlied handelt. Der zweiten Kantate liegen 8 Strophen, also wohl wieder das ganze Lied, von »O wie selig seid ihr doch ihr Frommen« zu Grunde. Jede neue Strophe bringt überraschende Klangeffekte und überraschende Kunst. Die selbständige und doch durchaus natürliche Führung der Stimmen findet nur noch bei Bach eine Analogie. Die dritte Kantate beginnt mit klagenden Tönen der Oboe, die Worte »O Haupt voll Blut« singt dann ein Soloalt, in dessen Gesang sich wieder die Klagen der Oboe mischen. Die Worte »Du edles Angesichte« werden vom Solotenor gesungen, begleitet von weichen Tonlinien der Solovioline. Bei den Worten: »wie bist du so entstellt« tritt die klagende Oboe wieder hinzu. Der uns zur Verfügung stehende Raum reicht nicht, die Analyse fortzusetzen: es reiht sich eine Feinsinnigkeit an die andere, die geistreichen Züge, unterstützt durch eminenteste Kunst, überraschen selbst den, der *Reger* bereits hinreichend kennt, und beweisen, daß *Reger* ein genialer Künstler ist, dessen Geistreichtum nicht auf die Musik beschränkt ist. R.

Schmid, Otto, Musik am sächsischen Hofe. Band 6. Ausgewählte Werke der Instrumentalmusik für Klavier bearbeitet. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Joh. Seb. Bach besuchte gern von Leipzig aus die italienische Oper in Dresden. Vor einer neuen Reise dahin pflegte er zu seinem Sohne Friedemann, der ihn gewöhnlich begleitete, zu sagen: »Friedemann, wollen wir uns einmal wieder die Dresdener Liederchen hören?« Bach wollte mit dieser Bezeichnung wohl sagen, daß zwischen seinen eigenen himmelragenden Werken und den Werken italienischer Opernkunst eine große Kluft bestehe. Da er die letzteren aber gern hörte, so müssen sie doch einigen Wert gehabt haben. Und wirklich, wenn man nach dem vorliegenden Bande, welcher vorwiegend Stücke aus Werken von Dresdener Zeitgenossen Bachs bringt (Johann Chr. Schmidt 1664—1728, Christian Petzold 1677—1733, Joh. Dismas Zelenka 1679—1745, David Heinichen 1683—1729, Joh. Ad. Hasse 1699—1783, Ernst Sigm. Binder, gestorben 1789, Joh. Gottl. Naumann 1741—1801) urteilt, so können die »Dresdener Liederchen« gar nicht übel gewesen sein. Ihre Herausgabe bedeutet eine schätzenswerte Bereicherung der Hausmusik, zumal die Bearbeitung der Stücke durch den Herausgeber durchaus sachgemäß und verständnisvoll ist. R.

Wolfrum, Ph., Der evangelische Kirchenchor. Sammlung älterer strophischer Lieder und liturgischer Gesänge. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Preis 2 M.

Der evangelische Kirchenchor von *Wolfrum* ist eine wertvolle Sammlung. Natürlich — bei Wolfrums großer Bachverehrung natürlich — ist der Name J. S. Bach mehrfach vertreten. Ein Meisterstück Wolfrumscher Bearbeitung ist No. 34. Das bekannte Bachsche Lied »Vergiß mein nicht« ist hier zu einer kleinen Kantate ausgestaltet worden, deren erste Nummer das Lied für 1 Singstimme (nach Bachs beziffertem Basse), deren zweite ein kanonisch gearbeitetes Duett für Sopran und Tenor und deren 3. Nummer eine prächtige Bearbeitung für Chor bringt. Da Nummer 2 der Zeitschrift diesen Chor in der Musikbeilage brachte, so können wir uns jedes weiteren Wortes darüber enthalten. Eine gleich wirkungsvolle Bearbeitung bietet No. 1 »Den die Hirten lobten sehre«. Die Steigerung von Solostimmen, Frauenchor, Männerchor, Gesamtchor wächst aus dem Textinhalt heraus. Zu dieser Nummer hat *Wolfrum* wie zu vielen andern auch eine einfachere Bearbeitung gegeben. Die Sammlung bietet Material für alle Feste des Kirchenjahres, sie kann nicht warm genug empfohlen werden. R.

Violin- und Violoncello-Literatur.

Aus dem Verlage von Chr. Fr. Vieweg liegt ein Andante für Violoncell oder Violine mit Orgel von *Wilh. Koehler-Wümbach* Op. 30 vor, sowie fünf Vortragsstücke für Violoncell und Klavier von *Max Burger* Op. 28. Die letzteren werden als Studien für Vortrag und Lagenwechsel jedem Cellisten nützlich sein und würden ihren Zweck noch besser erfüllen, wenn die Klavierbegleitung einfacher gehalten wäre. Das zuerst genannte Andante kann in Kirchenkonzerten dankbare Verwendung finden. Dasselbe darf von einem Adagio religioso für Violine oder Cello von *Fabian Rehfeld* gesagt werden. Dieses Stück weist sogar eine noch freiere Gestaltung der Melodik auf. Empfehlenswert ist auch eine Sonate von Händel, von H. Ritter für Altviola übertragen.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel sind eine Reihe von Studienheften für Violine erschienen, die sich sämtlich durch Brauchbarkeit für den Unterricht auszeichnen. Die Bezeichnungen der Bogenstriche und Fingersätze sind überall genau und bequem, die Auswahl des Materials ist sorgfältig getroffen. Die Konzert-Studien von *David* liegen in einer neuen Ausgabe von *H. Petri* vor, sie enthalten Viotti, Rode und Kreutzer. Zu Vorstudien zu den großen Violinsonaten von Bach soll die Übertragung seiner sechs Cello-Suiten für Violine gelten. Auch diese Bearbeitung stamt von *David* und ist durchgesehen worden von Dr. W. Altmann. Schließlich hat Dr. *H. Schmidt* 60 Duette für 2 Violinen von David neu herausgegeben und damit ein unschätzbares Unterrichtsmaterial wieder in Erinnerung gebracht. *Friedrich Hermann* beschenkt die violinspielende Welt mit einer Anzahl von Sonatensätzen, die, nach Schwierigkeitsgraden in drei Bänden geordnet, als Bereicherung der Hausmusik überall willkommen sein dürften. Arien und Gesänge aus Opern und Oratorien hat *Ph. Roth* in drei Heften für Violoncell übertragen. Es sind darunter viele, die in den üblichen Sammlungen sonst nicht zu finden sind.

H. Schlemüller.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

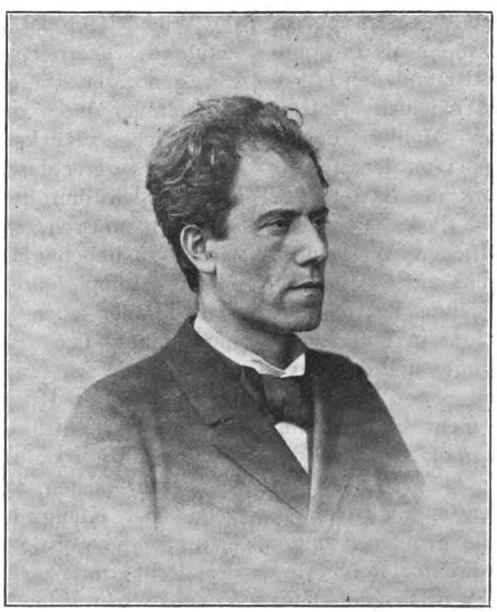
Gustav Mahler.

Von **Max Puttmann.**

Sehen wir von Wagner ab, dann hat wohl keiner unter den sogenannten Zukunftsmusikern so mit der »Parteien Haß« zu kämpfen gehabt, wie der heute als Komponist und Dirigent in hohem Ansehen stehende k. und k. Hofoperndir. *Gustav Mahler*. Unentwegt festhaltend an:

»Die Gunst, die hab' ich verachtet,
Nach Wahrheit hab' ich getrachtet,
Drum ist mir nicht bang«,

hat er den Kampf mit des »Schicksals Mächten« mutig aufgenommen und bestanden, so daß man heute dem Dirigenten Mahler vollste Bewunderung zollt und auch dem Komponisten Mahler die gehörige Beachtung schenkt und seine Werke zu verstehen trachtet.



Gustav Mahler wurde am 7. Juli 1860 zu Kalischt in Mähren geboren. Er gehört also von Geburt jenem Volke an, das der musikalischen Kunst eine große Anzahl ausgezeichneter Männer geschenkt hat, unter denen hier nur die Träger des Namens Benda, die beiden Kozeluch, der berühmte Stamitz, die beiden Dussek, Wranitzky und Gyrowetz genannt seien. Auch hervorragende Vertreter der spezifisch nationalen Richtung in der Tonkunst zählen zu den Landsleuten Mahlers, wie Smetana, Dworschak u. a. Fließt also auch in Mahlers Adern das echte böhmische Musikantenblut, so tritt doch das spezifisch Nationale in seinen Schöpfungen weit in den Hintergrund; Richard Wagner und Anton Bruckner wurden seine Ideale.

Nachdem der junge Mahler das Gymnasium zu Iglau und später zu Prag besucht hatte, bezog er im Alter von 17 Jahren die Wiener Universität, um diese aber bald mit dem Konservatorium zu vertauschen, wo er das Glück hatte, der Klasse Anton Bruckners, der als Nachfolger Sechters als Professor für Orgelspiel, Kontrapunkt und Komposition an der genannten Anstalt

tätig war, zugewiesen zu werden. Nach zweijährigem fleißigen Studium verließ Mahler das Konservatorium und schuf, dem unwiderstehlichen Drange nach selbstschöpferischer Tätigkeit nachgebend, neben einigen kleineren Sachen auch das reizende zweiteilige Chorwerk: »Das klagende Lied«, aus dem sich der spätere Schöpfer der grandiosen Sinfonien unschwer erkennen läßt. Die Notwendigkeit, für seinen Lebensunterhalt sorgen zu müssen, veranlaßte Mahler, den Taktstock zu ergreifen und als Theaterkapellmeister zu Hall, Olmütz und Laibach tätig zu sein. Während der Saison 1884 bis 85 finden wir ihn als zweiten Kapellmeister in Kassel, sodann unter der Direktion Angelo Neumanns in Prag und im Jahre 1887 als Kapellmeister am Leipziger Stadttheater. Hatte er in Prag Gelegenheit gehabt, sich in erster Linie als ein vortrefflicher Wagnerdirigent zu bewähren, so gelangten in Leipzig unter seiner Direktion nicht nur die Wagnerschen Werke zu einer vollendeten Wiedergabe, sondern auch die eines Mozart u. a., und seine Bearbeitung der Oper: »Die drei Pintos« von Weber fand allseitige Anerkennung. Weber hatte zu dieser komischen Oper nur sieben Nummern entworfen, dann nahmen »Freischütz« und andere Werke sein Interesse voll und ganz in Anspruch, so daß »Die drei Pintos« liegen bleiben mußten. Meyerbeer versprach nach dem Tode Webers, das Werk zu vollenden, löste aber innerhalb 25 Jahren sein Versprechen nicht ein. Endlich nahm sich ein Enkel des Meisters, A. E. Karl Maria von Weber, des Torso an, um mit Beihilfe Mahlers den von dem Komponisten des »Freischütz« hinterlassenen Schatz dem deutschen Volke zu eigen zu geben. Es zeugt jedenfalls von einem mehr als gewöhnlichen Vermögen, sich in den Geist und den Ideenkreis eines schaffenden Künstlers hineinzuversetzen, wenn ein Musiker wie Gustav Mahler, dessen künstlerischen Ziele weit ab liegen von denen eines Weber, es unternimmt, ein Werk des letzteren zu bearbeiten und zu ergänzen und diese seine Aufgabe in einer solchen vortrefflichen Weise löst. Welche Hoffnungen man übrigens auf das Weber-Mahlersche Werk setzte, geht daraus hervor, daß der Verlag von Kahnts Nachfolger in Leipzig für das Verlagsrecht des Klavierauszuges und des Textbuches der Oper die Summe von 20000 M gezahlt hat. Wenn diese Hoffnungen nicht in Erfüllung gegangen sind, so liegt das jedenfalls nicht an der Mahlerschen Arbeit.

Im Jahre 1888 wurde Mahler Operndirektor in Budapest und erzielte daselbst die größten Erfolge; kein Wunder, daß der Theaterdirektor Pollini bemüht war, einen solch' vortrefflichen Dirigenten für sich zu gewinnen. Im Jahre 1891 wurde Mahler denn auch von Pollini unter glänzenden Bedingungen als erster Kapellmeister für das Hamburger Stadttheater verpflichtet, und von Hamburg aus fing nun auch der Komponist Mahler an, sich die Welt zu erobern; entstanden doch hier u. a. die drei Monumentalwerke, seine Sinfonien in Ddur (1891), in Cmoll (1895) und in Fdur (1896). Nach sechsjähriger erfolgreicher Tätigkeit in Hamburg wurde Mahler zum k. und k. Hofoperndirektor zu Wien als Nachfolger Wilhelm Jahns und bald darauf auch zum Dirigenten der Philharmoniker als Nachfolger Hans Richters ernannt.

In Wien hatte Mahler mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen. Seinem Vorgänger, dem seinerzeit ausgezeichneten, bühnen- und orchesterkundigen Wilhelm Jahn, war mit dessen zunehmendem Alter und dem teilweisen Verluste des Augenlichts das Szepter nach und nach ganz entglitten, und Nachlässigkeit und Oberflächlichkeit auf der Bühne und im Orchester waren die unausbleibliche Folge davon. Hier Wandel zu schaffen, war kein anderer besser berufen als Gustav Mahler. Ganz Kunstbegeisterung und Flamme, voll Temperament und Energie, zählt Mahler zugleich zu den feinfühligsten Dirigenten, der den Komponisten bis in das Innerste zu schauen vermag und den Inhalt einer Komposition in erschöpfendster Weise zum Ausdruck zu bringen weiß. Dabei fehlt ihm jede Berechnung auf den Effekt, und nichts erinnert an ihm an die sogenannten Pultvirtuosen. Wie er aber selbst sich seiner geliebten Kunst voll und ganz hingibt, jedes Werk, das er zur Aufführung bringt, gewissermaßen mit erlebt, so verlangt er aber auch von jedem einzelnen der Mitwirkenden die vollste Aufmerksamkeit, die vollste Hingabe an die jeweilige Aufgabe. Aber gerade das sich gesteckte Ziel, die Wiener Hofoper auf ihre frühere Höhe zurückzuführen, zu erreichen, war nur möglich, wenn er mit gehöriger Energie und Strenge vorging; und daß Mahler durch sein schonungsloses, von keiner persönlichen Rücksichtnahme eingeengtes, dabei aber stets gerechtes Vorgehen Großes erreicht hat, das werden ihm heute auch alle diejenigen eingestehen müssen, die noch vor wenigen Jahren Grund zu haben glaubten, sich über den strengen Herrn Hofoperndirektor beschweren zu können. Daß Mahler aber auch an der Spitze der Philharmoniker den Platz eines Hans Richter in würdiger Weise auszufüllen vermochte, beweisen die von dieser Körperschaft unter seiner Leitung errungenen künstlerischen Triumphe, unter denen der im Jahre 1900 zu Paris gefeierte wohl mit zu den glänzendsten zählt. Daß die Pariser Kritik neben der Klangschönheit und technischen Vollendung, die geistige Durcharbeitung der Vorträge der Philharmoniker nicht genug rühmen konnte, beweist, wie sehr Mahler auf Klarheit, auf die Herausarbeitung aller Details sein Augenmerk richtet.

Als Komponist gehört Mahler, wie schon erwähnt, der neudeutschen Schule an, wobei aber

gleich hinzugesetzt werden muß, daß er im Gegensatz zu dem ihm sonst so sehr verwandten Meister Richard Strauß ein großer Gegner des Programms ist, indem er es für falsch erklärt, dem Publikum seine eigenen Gedanken über ein Werk zu nehmen und durch das Programm solche aufzuoktroieren, die es oft beim besten Willen aus dem Werke nicht herauszuhören vermag. Daß Mahler, in dem gleichen Bestreben wie sein Lehrer Bruckner, den Wagnerschen Stil auch auf das Gebiet der absoluten Musik zu übertragen, nun auch die Konsequenzen der Wagnerschen Enharmonik und Trugfortschreitungen zieht, ist selbstverständlich, ebenso, daß er das Orchester in wahrhaft virtuoser Weise zu behandeln weiß, die glänzendsten Instrumentaleffekte auf seiner Palette stets bereit haltend.

In Mahlers musikalischem Schaffen nehmen wir eine stetige Entwicklung wahr, ein stetes Sich-Steigern der Kraft und des Könnens. Während uns seine Jugendwerke, besonders seine Lieder, wenig fortschrittlich anmuten, sondern uns an die besten Liedermeister der Schumann-Epoche erinnern, tritt uns bereits in der ersten Sinfonie eine von den höchsten Idealen erfüllte Künstlerindividualität entgegen, die, auf sich selbst gestellt, ihre eigenen Wege geht, selbst auf die Gefahr hin, mit dem Althergebrachten in Konflikt zu geraten. Daß es der Sinfonie hier und da an der gehörigen Klarheit mangelt, und die abfälligen Kritiken, die dieselbe erfuhr, teilweise gerechtfertigt waren, soll gern zugestanden werden; was aber die Kritik, und selbst die mißgünstige, schon Anfang der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Mahler nicht absprechen konnte, das waren große Begabung, reiche Phantasie, scharfe Charakteristik und glänzende Instrumentation. In der zweiten Sinfonie, mit dem reizenden Andante con moto als zweiten Satz, dem von einer Altstimme zu singenden Text aus »Des Knaben Wunderhorn« von Arnim-Brentano und dem zuerst im pianissimo wie aus einer andern Welt zu uns herüberklingenden Klopstockschen »Aufersteh'n, ja aufersteh'n«, gewahren wir eine planvollere Gestaltung gegenüber der ersten. Zu dem Schönsten, was Mahler geschaffen, gehört der zweite Teil der dritten Sinfonie, in dem der Komponist abermals die menschliche Stimme mit zum Träger seiner Gedanken macht. Welch' einen Zauber vermögen in solcher Vertonung, von einer Altstimme gesungen die Worte auszuüben: »Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit.« Nicht minder glücklich war Mahler in der Vertonung des reizenden Gedichtes aus »Des Knaben Wunderhorn«: »Es sungen drei Engel einen süßen Sang.« Eine vierte Sinfonie des Meisters, »Das himmlische Licht«, erlebte im Herbst 1901 in München, eine fünfte im Oktober vorigen Jahres in Köln ihre Uraufführung. In der letzteren ist Mahler wieder zu einfacheren Formen zurückgekehrt und hat, wie auf das Programm, so hier auch auf Chor und Sologesang verzichtet. Eindringliche Themen, gute thematische Arbeit und glänzende Instrumentation werden auch der neuesten Schöpfung unseres Meisters nachgerühmt.

Überblicken wir die Tätigkeit Mahlers als Dirigent und Komponist, so können wir uns nur der Ansicht Schiedermairs anschließen, daß es falsch ist, nur immer der Vergangenheit und ihren Sternen Loblieder zu singen und das Streben und die Taten der Zeitgenossen mitleidig zu belächeln. Ein Volk, das seit Richard Wagner einen neuen Liederfrühling erlebt, das Männer wie Gustav Mahler zu den Seinigen rechnen kann, soll nicht »trauern um vergangene Pracht«.

Antonio Stradivari und seine Geigen.

Von **Rud. Fiege.**

II.

Was nun das Material anbelangt, aus dem die Geigen angefertigt werden, so ist das Holz allerdings wichtig, trägt aber nicht mehr zum Klange bei als die Größenverhältnisse, die Bauart und der Lack. Ja, wenn das Holz nicht geradezu schlecht ist, kann man bei sonst guter Bauart und Lackierung ein recht tüchtiges Instrument daraus herstellen. Welches Holz wurde nun früher für die verschiedenen Teile der Instrumente benutzt? (Diese Teile könnten wir füglich, da wir doch schon von einem Halse sprechen, den Engländern gleich Kopf, Rücken, Bauch, Seiten anstatt Schnecke, Ober- und Unterdecke sowie Zargen nennen.) Für Kopf, Rücken und Seiten wählte man in den ersten Zeiten zu Brescia Pappel-, Linden-, Birn-, auch Zedernholz, für die Bäuche aber hartes Fichtenholz, das durch Parallel-, nicht durch Winkelschnitte aus dem Stamme gewonnen war. Später aber, zur Zeit der Magginis und der ersten Amatis, hat Ahorn alles andere Holz für Rücken, Seiten und Köpfe verdrängt, da es härter, daher dünner auszuarbeiten war und doch kräftig genug blieb, den Stimmstock zu tragen, da es ferner einen helleren Klang gab, und seine Ringe hübsche Figuren bildeten. Dieses Holz war, als Stradivari berühmt zu werden begann, mühelos und für wenig Geld zu erlangen. Aber gegen Ende der Laufbahn des Amati findet man bereits anderes, als das heimatliche Ahornholz im Gebrauch, dessen Zeichnung breitere Ringe auf-

weist als man sie an Amatis zierlichen Geigen gewohnt war. Dieser Wandel ist von älteren Schriftstellern dadurch zu erklären versucht worden, daß die Cremoneser Geigenmacher bei wachsendem Ansehen ihrer Instrumente diese durch fremdes, feineres Holz aus Dalmatien, Kroatien, sogar aus der Türkei schöner im Aussehen herzustellen sich bemüht hätten, was ihnen nicht allzuschwer geworden sei, da man feine Hölzer zu Schnitzwerk für die Gondeln nach Venedig brachte, von wo es leicht zu haben war. Und so hätten sie auch höhere Preise erzielt. — Diesen Annahmen treten die Gebrüder Hill mit den Ergebnissen ihrer Erfahrung und Forschung entgegen, besonders auch der Behauptung Harts in Bezug auf die bei alten italienischen Instrumenten so oft anzutreffenden ein- und angesetzten Stücke. Es würde nämlich nach dieser Behauptung bewiesen, daß durch solche Stücke von klangreichem aber teurem Holze eine Geige aus dem üblichen Holze wertvoller habe gemacht werden sollen. Dagegen führen die Hills folgendes aus:

Es kann nicht bestimmt genug ausgesprochen werden, daß alle diese alten Meister von Brescia und Cremona rechte und einfache Kunsthandwerker waren, die sich nur durch die Praxis belehren und durch die Zeitumstände bestimmen ließen. Wurden sie gut bezahlt, so waren sie bestrebt, gute Instrumente zu liefern, und umgekehrt. Geistig waren sie ihren denkenden Fachgenossen unserer Tage durchaus nicht überlegen, das wissen wir aus den sehr zahlreichen Stücken ihrer Arbeit, die wir — die Brüder Hill — geprüft haben. Daß sie häufiger an die Rücken Stücke als Flügel setzten, in verschiedene Teile der Rücken und Bäuche kleine Stücke einfügten oder den Bauch aus verschiedenen Stücken anfertigten, das hat verschiedene Gründe, die aufzusuchen man nicht dem Theoretiker, sondern dem praktischen Geigenmacher überlassen muß. Den unteren Biegungen des Rückens fügte Stradivari oft einen oder mehrere Flügel an, weil er sparen wollte, wenn das Holz viel Geld kostete. Und das war denn etwas vorher Beabsichtigtes. Oft kam aber während der Arbeit ein Mißgeschick oder ein Fehler vor, und anstatt das Material und die angewandte Mühe zu opfern, wurde ein Stück, wurden mehrere Stücke eingesetzt. Kein Holz ist unzuverlässiger als das der Fichte, deshalb sehen wir auch die Bäuche so oft aus zwei Stücken hergestellt. Man fand leichter ein passendes gutes Stück Fichtenholz von $4^1/_2$ als von 9 Zoll Breite, spaltete es mitten durch und verband es. Stradivari besaß allerdings ein Urteil bei der Wahl seines Materials, es ging aber nicht über das eines jeden erfahrenen Meisters in seinem Fache hinaus. Fast alle seine Instrumente bis 1684 sind aus heimischem Ahorn von gewöhnlichem Aussehen, gut klingend zwar, aber doch nicht der Art, daß er — oder wir heutzutage — es bei freier Wahl genommen hätten. Er wurde entweder damals schlecht bezahlt oder es gab gerade kein besseres Holz, das ihm erreichbar gewesen wäre. Beides kommt wohl zusammen. Nichts aber ist lächerlicher — so fahren die Brüder Hill fort — als die Behauptung, daß jenes Ahorn- und Fichtenholz, das den Cremonensern so gute Dienste leistete, nicht mehr vorhanden sein soll. Und den Gipfel der Torheit erreicht es, wenn der Geiger Schradieck sich in Amerika niederließ, um Stradivari-Geigen zu bauen, nachdem ein Enthusiast, Niederheitmann in Aachen, entdeckt haben wollte, daß Stradivaris Geheimnis in den Bäuchen aus dem Holze der Balsamfichte beruhe, die in Italien allmählich ausgestorben, in Amerika aber noch zu finden sei. Ebenso töricht ist die Behauptung eines andern Entdeckers, der nach zehntausend Versuchen unter Benutzung des Mikroskopes das Holz und den Lack des Stradivari endlich wieder entdeckt haben will. Die Geigenmacher unserer Tage können alles Material erlangen, über das die alten Italiener verfügten, sogar noch weit mehr. Keine Baumart ist ausgestorben, und bei unseren Verkehrsverhältnissen ist jedes Holz von überallher leicht zu beschaffen. — Sollte auch das Holz von alten Gebäuden, so z. B. von Schweizerhäusern dem Tone des Instrumentes günstiger sein als das direkt den Bäumen entnommene! Die Brüder Hill haben vergleichende Versuche angestellt. Ihr Urteil lautet, einen wesentlichen Unterschied hätten sie nicht gefunden, das jüngere Holz würden sie aber wohl älteren vorziehen. Die Wahl seines Materials war bei Stradivari von zweierlei abhängig, von dem Preise, den er für ein bestelltes Instrument erwarten konnte und von dem Holze, das er auf Lager hatte. In manchem Jahre besaß er eine reiche Auswahl desselben, in manchem nicht.

Und nun der Lack! Für die, welche glauben, in ihm liege das Geheimnis der guten italienischen Geigen, und seine Bereitung sei ein Geheimnis, wird es eine Genugtuung sein, zu erfahren, daß Antonio Stradivaris Lackrezept noch vorhanden ist. Er hatte es 1704 auf die Innenseite des Deckels einer Bibel geschrieben. Da fand es Giacomo Stradivari, einer seiner Nachkommen, der es abschrieb und sorglich bewahrte. Er machte als Freiwilliger den Zug unter Garibaldi 1848 mit und gelangte nach Turin, wo es ihm schlecht genug erging; dennoch wollte er das Rezept für die 1000 Franks nicht verkaufen, die ihm ein französischer Instrumentenhändler bot. »Will einmal, so schrieb er einem Beauftragten der Hills, ein Stradivari wieder die Kunst unseres berühmten Vorfahren ausüben, so soll er das Rezept erhalten, das ihm sicher von Nutzen wäre.« — Die Hills können aber dem alten Antonio den Besitz eines besonderen Lacks nicht zugestehen, meinen vielmehr, daß er nur mit größerer Kunstfertigkeit als die andern lackiert habe. Jeder der alten Meister hat wohl Gummi, Öl und Farb-

stoff in seiner Weise gemischt, und das war dann sein Geheimnis. Die Stoffe kaufte man von den wahrscheinlich nicht wenigen Händlern der Stadt, oder es befaßten sich nur einzelne Drogisten mit deren Vertriebe. Bekannt aber waren die Bestandteile des Lackes allen, kaufen konnte sie ein jeder. Selbst Jakob Stainer, der nie in Cremona war, kannte den dortigen Lack. Ebenso Tecchler in Rom, Albani in Bozen, sowie Geigenmacher in Deutschland und Frankreich, die Cremona nie gesehen hatten. Lange vor Stradivaris Geburt gab es schon vortrefflichen Lack. Die Lautenmacher des 16. und 17. Jahrhunderts besaßen ihn bereits, und es ist wohl möglich, daß man ihn den berühmten italienischen Malern verdankt, die auf die reinsten und besten Stoffe hielten. — Daß man die Bereitung des Lacks und sein Auftragen auf die Instrumente nicht für etwas Entscheidendes für ihren Wert hielt, geht aus den Tatsachen hervor, daß ein Meister den andern um Lack bat, wenn der eigene ihm ausgegangen war, und daß einzelne derselben das Lackieren ganz ihren Gehülfen überließen.

Es sei an dieser Stelle ein Brief Stradivaris mitgeteilt, der sich aufs Lackieren bezieht, und der durch Stil und Orthographie zeigt, daß unser Geigenmeister auf keiner hohen Bildungsstufe stand:

Molto Ill et molto Rev.do mio sig. pad. css.

Compatira L'tardanza del violino per che e statto La causa per La vernice per Le gran Crepate che il solo non Le facia aprire pero V. S. Lo recevra ben agiustato dentro La sua Casseta e me spiace che non ho potuto far di piu per renderla servita e per La mia fattura V. S. me mandara un filippo Che merito di piu mai per servire La di Le persona ma Conterto Cosi qui resto Con rivrilra di tutto Cuore e se vollio in altro La prego de Li soi (dagli suoi) Cari Comandi e Si bacio Le mane etc.

Antonio Stradivari.

Cremona, 12. Agosto 1708.

(Hochgeschätzter und sehr verehrter, mein wertester Herr Patron!

Sie werden die Verspätung der Violine verzeihen die verursacht ist durch das Lackieren der großen Risse daß die Sonne sie nicht wieder aufmacht nun wird Eure Herrlichkeit sie wohl zurechtgemacht in ihrem Kasten finden und ich bedaure daß ich nicht noch mehr zu Ihren Diensten tun konnte und für meine Arbeit wird E. H. mir einen Filippo (etwa 5 M) geben der Verdienst ist mehr aber um Ihrer Person zu dienen bin ich damit zufrieden und bleibe von ganzem Herzen verbunden und wenn Sie noch mehr wünschen bitte ich um Ihre werten Befehle und küsse die Hände usw.)

Wenn die Violinisten mit unlackierten Geigen zufrieden wären und nicht auch auf die Schönheit des Instruments Wert legten, so wäre die Zahl der guten Instrumente bedeutender. Die Farbstoffe, besonders wenn sie Säure enthalten, sind dem Klange nachteilig. Erreichen aber neuere Instrumente im Aussehen nicht die Schönheit der alten, so ist eben ihre Jugend schuld daran, denn die längere Einwirkung des Lichts auf die Lackfarben ist von Wichtigkeit. Als die besten alten Geigen aus der Werkstatt hervorgingen, sahen sie wahrscheinlich rauh und stumpf in der Farbe aus. — Da Spiritus den Gummi schnell löst und auch schnell trocknet, so bevorzugte man ihn vom Beginn des 18. Jahrhunderts an immer mehr, und am Ende desselben dachte man kaum noch an Öllack. Wenn man das Instrument weiß ließe, so würde es zu frei schwingen. Ist der Lack zu hart, wird der Ton metallisch scharf; wird zu stark lackiert, gibt es dumpfe Töne; zu flüssiger Öllack verschleiert den Klang des Instruments für lange Zeit, wenn nicht für immer. Daß die Lackierung wichtig, daß sie einer der Faktoren eines edlen Klanges ist, darf man nicht bezweifeln. Es ist dadurch bewiesen, daß man mehrere gleichwertige Geigen verschieden lackierte, worauf sie im Klange einen Wertunterschied zeigten. Es gibt Geigen des Stradivari und seines großen Nebenbuhlers Giuseppe Guarneri del Gesù, die in derselben Weise gebaut sind, aber sie klingen sehr verschieden, weil beide Meister eine verschiedene Art des Lackierens hatten. Carlo Bergonzi, ein Schüler Stradivaris, baute seine Instrumente mehr oder weniger nach seines Lehrers Grundsätzen, sein Lack aber ist dem des Guarneri ähnlich, und sò ähnelt der Ton seiner Violinen mehr demjenigen dieses Meisters. Der Franzose Vuillaume (1798—1875) lackierte alle seine Geigen gleich, ob sie nun Nachahmungen des Stradivari, Guarneri oder Amati waren, und infolgedessen zeigten sie nur geringe Klangunterschiede. Die Geigen J. B. Guadagninis (1695—1742) und die Gaglianos (1695—1730) waren im Stradivari-Stile angefertigt, aber anders lackiert, und daher klangen sie anders. Der berühmte Franzose Lupot (1758 bis 1824), ein geschickter und genauer Nachahmer Stradivaris, benutzte einen zu weichen Lack, den er zu stark auflegte und so wurde der Ton starr und verschleiert. Der Engländer Daniel Parker ahmte schon 1720 das lange Stradivarimuster vortrefflich nach, aber er lackierte zu hart, und daher wurde der Ton metallisch.

Die weit verbreitete Ansicht, so sagen die Brüder Hill, eines Tages werde jemand ausrufen, er habe den echten Stradivarilack entdeckt und könne nun den rechten Stradivariton wieder erstehen lassen, ist eine Torheit. Wir wissen, daß, wennschon immer seltener, doch bis 1784 schöner Stradivarilack in Mailand und Turin verwendet wurde. Später nicht mehr. Wollen wir nun die Kenntnisse und die Geschicklichkeit der alten

italienischen Meister in Bezug auf das Lackieren wieder erlangen, so müssen wir ihre Art zu arbeiten wieder aufnehmen und getreulich zu allen alten Überlieferungen zurückkehren. Die Bestandteile des Lacks, den unser Antonio verwandte, sind heute da, wie in seinen Tagen, es ist indes die Aufgabe zu lösen, wie sie zu mischen sind. Hauptsächlich aber kommt es darauf an, jene Geschicklichkeit in der Lackierung wieder zu erlangen, durch die Stradivari so große Erfolge erzielte.

Antonio Stradivari war kein Genie in dem Sinne, daß er jeden Fortschritt infolge Berechnens oder eigenen Erdenkens machte. Er besaß aber einen scharfen Blick und erkannte schnell die Eigenschaften der alten Instrumente von Gasparo da Salò (1550—1610) an bis auf Nicolò Amati. Er lernte Instrumente aus zwei Jahrhunderten kennen und verkehrte mit ausübenden Künstlern, die ihm manches auf den Klang Bezügliche mitteilen konnten. Sieht man das starke Holz seiner Rücken und Bäuche, so findet man darin die Art Gasparos, die Maggini (1590—1640) fortsetzte. Auch mit andern Teilen seiner Instrumente war es so, daß man fast immer seine Vorgänger daran nachweisen konnte. Bietet er daher nichts absolut Neues, so doch Besseres, Vollkommeneres. Manches mißlang ihm auch, das meiste aber war vorzüglich. In der Zeit von 55 Jahren, während der er allein arbeitete, stellte er etwa 1036 Geigen und Bratschen, 80 Kniegeigen, Gitarren usw., im ganzen weit über 1100 Instrumente her. Viele derselben sind verschwunden, manche durch törichte Versuche verdorben oder vernichtet. Manches Instrument wird von seinem Besitzer als Schatz gehütet und versteckt gehalten. Unter den vielen hunderten, die, mit Stradivaris Zettel versehen, sich im Gebrauche befinden, sind die meisten unecht. Es gibt aber auch viele echte, deren Ursprung nicht beglaubigt werden kann. Möchten alle glücklichen Besitzer einer echten alten Geige ihren Schatz wahren und um keinen Preis etwas daran ändern lassen! Es fällt stets zum Nachteil aus. Die Stradivari-Geige Sarasates, zart behandelt und sorgsam gespielt, fanden die Hills noch so frisch im Klange wie vor 20 Jahren, da sie sie zuerst prüften. Das trifft man nicht zu häufig, fügen sie hinzu und mahnen: »Laßt den Geigen Ruhe! Werden sie beständig gespielt, so ermüden sie. Wir halten es für unsere Pflicht, mit allem Ernste darauf hinzuweisen, daß feine Instrumente durch beständige Benutzung vorzeitig absterben.«

Schließlich noch einiges von den Preisen der alten Instrumente! Eine gute Cremonenser Geige kaufte man 1572 in Frankreich für 50 Fr., 1638 kostete eine solche 16 Dukaten (etwa 120 M). Der König von England bezahlte 1662 für zwei Cremoneser Geigen 42 Lstr., für jede also mehr als 400 M. Eine Amati kostete 1685 schon 500 M, eine Ruger nur 140. Für eine Stradivari-Geige wurde 1792 schon 72 Guineen bezahlt. Seine Bratsche Macdonald brachte bei einer Versteigerung gegen 1830 bereits 105 Guineen, 1857 wurde sie für 212, 1886 für 1200 Lstr. verkauft. Die herrliche Geige Toscana wurde 1794 in Florenz für 50 Zechinen fortgegeben. 1875 kostete sie schon 250 Lstr., und die Firma Hill in London erwarb sie 1888 für 1000 Lstr. — Arthur Betts erstand die nach ihm benannte Geige 1830 für 11 Schillinge! Er verkaufte sie 1852 für 500 Lstr., ein Liebhaber erstand sie 1873 für 600 Lstr., gab sie 1878 wieder für 800 Lstr. fort, ein neuer Käufer zahlte 1886 bereits 1200 Lstr. und die Firma Hill erwarb 1891 das Instrument für einen noch höheren Preis, den sie aber nicht angibt. Die Geige Messias hatte sie 1890 bereits für 2000 Lstr. (40000 M) angekauft.

Lose Blätter.

Leoncavallos Roland von Berlin.

Von Rud. Fiege.

Wohl kann man mich, der ich jetzt erst über die neue Oper berichte, dem Kellner vergleichen, der den Senf bringt, wenn die Mahlzeit längst vorüber ist. Aber als es dazu die rechte Zeit war, fehlte das Gefäß, ihn aufzutragen. — Als dem italienischen Tonsetzer, von dessen Bühnenwerken allen sich nichts auf der Scene behaupten konnte als die sehr mäßige Oper Die Bajazzi, die der Stoff allein solange über Wasser gehalten hat — als ihm vor zehn Jahren der Auftrag erteilt wurde, aus Willibald Alexis' kulturhistorischem Romane, Der Roland von Berlin, eine Oper zu gestalten, da glaubte wohl kaum jemand, daß er diese ganz absonderliche Aufgabe — schwierig schon für jeden deutschen Tonsetzer, für ihn aber noch weit mehr — würde ausführen und die Oper wirklich schreiben können. Und er hat sie doch geschrieben, aber fragt mich nur nicht, wie!

Der Stoff des Werkes war ihm so unbekannt, wie ihm deutsche Sprache, deutsches Empfinden, deutsches Leben fremd ist. Daß ihm auch die deutsche Kunst nicht nur fremd, sondern auch gleichgültig ist, erfuhr man erst jetzt mit Erstaunen. Wenig nur wußte er von den namhaften deutschen Tonsetzern der Gegenwart, wenig von unsern Opern, die ihn nicht einmal zu interessieren schienen. Mit Vorliebe besuchte er mit seiner Gattin während seines letzten Berliner Aufenthalts das Metropol-Theater, wo man rauchend und trinkend eine Gesangs- und Tanzposse sehen kann. In einer der wertvollen Musikaufführungen sah man ihn nie. Und als am Abend vor der Roland-Darstellung in der Philharmonie des Rich. Strauß neue Sinfonie zum ersten Male erklang, ein Ereignis in unsern musikalischen Kreisen, da soll der Maestro es vorgezogen haben, sich die Couplets im Rauchtheater anzuhören. Gleichgültig scheint ihm das vielgestaltige und zum Teil doch recht bedeutsame Musikleben unserer Stadt; er ergötzt sich an den Vorträgen

der Possensoubretten und an den Sprüngen der Ballettmädchen! Und dann ruft er stolz aus — er würde sich dabei auch in die Brust werfen, wenn seine eigenartig gebaute Figur das gestattete —: »Ich muß den armen Deutschen eine Oper schaffen. Sie selbst haben keinen, der's kann.«

Die ganze Sache ist an sich ja nicht so wichtig, daß man sich ernstlich darüber aufregen könnte. Sie ist mit Humor zu behandeln. Ein totgebornes Kind ist der Roland von Berlin ja doch. Es wird eine Zeitlang in Spiritus gesetzt werden, damit man es den Neugierigen hier und dort zeigen kann, und dann ist's aus. »Die Komödie ist zu Ende!«, wie es am Schlusse der Bajazzi heißt.

Die Musik des neuen Werkes ist nicht einmal schlecht. Dazu ist *Leoncavallo* doch ein zu guter Musiker. Das ganze Werk aber ist mißraten, und das konnte dem Stoffe nach auch nicht anders sein. Vom Inhalte des Romans wußte *Leoncavallo* lange Zeit gar nichts. Man fertigte ihm zunächst eine wortgetreue italienische Übersetzung an, damit er einmal erführe, um was es sich handle, nämlich um die Eifersucht und den Streit zwischen den Schwesterstädten Berlin und Cölln, die das Einschreiten des Kurfürsten zur Folge hatten. Der erzwang sich von seiner Residenz Spandow her den Einzug in Berlin und stürzte den Roland, das Sinnbild der bürgerlichen Gerechtsame. Der Wert des Romans liegt in den Schilderungen des Lebens und der Sitten, sowie der städtischen und staatlichen Verhältnisse in der Mark Brandenburg um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Weit auseinander laufen die Fäden eines Romans, und vielfach verschlingen sie sich. Da wird geschildert und erzählt, und diese Schilderungen und Erzählungen sind für den Leser das Fesselndste. Im Drama aber soll sich eine möglichst einfache Handlung vor unsern Augen entwickeln, gerade auf ihr Ziel losgehen und einen logischen Abschluß haben. *Leoncavallo* hat nun einen ziemlich dünnen Handlungsfaden aus dem reichen Material gesponnen: die wenig anziehende Liebesgeschichte eines Bürgersohnes zu einem Patrizierkinde. Sie wird oft unterbrochen und überwuchert durch allerlei Geschehnisse, die im Romane fesseln, im Drama aber als Nebendinge und Hemmnisse des Handlungslaufes empfunden werden. Seine Vorliebe für Bajazzi zeigt *Leoncavallo* durch wiederholt angebrachten Mummenschanz. Zum Fortführen der Fabel bedient er sich mehrere Male des im Drama verpönten Horchens. Der Kurfürst, im Romane edel und heldenhaft, spielt in der dramatischen Bearbeitung keine schöne Rolle. Zuerst wandelt er in einer Verkleidung und mit falschem Barte unter den Bürgern umher, um sie auszuhorchen. Dann muß er sich mit List fortmachen, um erst am Schlusse wieder zu erscheinen, wenn er den Roland stürzen läßt. Auch Henning behorcht längere Zeit die Ratsherren, und wenn sie dann endlich Elsbeth allein lassen, nach der er sich glühend sehnt, läßt er sie erst eine recht lange Arie singen, ehe er seine Anwesenheit kund tut. — Doch wozu alle technischen Fehler aufzählen, deren so gar viele sind? Nur der sei noch erwähnt, daß ein bloßer Zufall, nicht eine dramatische Notwendigkeit — die hätte das Gegenteil verlangt — den Abschluß der Oper mit dem Tode Hennings herbeiführt. Er kämpfte für den Kurfürsten, und ein Krieger desselben tötet ihn — aus Versehen.

Die Sprache des Textbuches ist bombastisch und doch gemeinplätzig, seine Übersetzung sehr mißraten. Und dafür muß ich ein paar Beispiele anführen. Der Ratsherr von Cölln spricht zum Bürgermeister von Berlin:

»Denn unserer Kinder Einigkeit
Vollziehet die Verbrüd'rung
Zwischen Cölln ja und Berlin
In günstigster Erwid'rung.«

Henning ruft der Marie zu:

»In stiller Brust keimte ein Traum von bess'ren Tagen,
Seit mich das Glück unter Waffen berührte!
Gefiel dem Fürsten doch mein herzhaft Wagen,
Daß er mich selbst ihm zum Begleiter kürte.«

Der berechtigte Zorn des edlen Bürgermeisters macht sich in folgendem Marktweibergeschimpf Luft:

»Daß ich nicht hier Dein verruchtes Geschelte
Dir jetzt mit gleichem Schelten vergelte,
Macht, weil vom eklen Rausche trunken
Du gleich einem Tier im Unrat bist versunken.
Henning die Schuld ich zahlen werde,
Weil ihr niedriges Schachervolk, die ihr keuchet
Unter eurer Geldsäcke Last und Sündenschwere
Elend feig zur Seite schleichet.
Diebe, Räuber, Verräter, euer Tun ist verächtlich! . . .«

Genug und übergenug der Beispiele! Nur erwäge man noch, daß der Bürgermeister, da seine Tochter schmählich beschimpft wird, und er nichts eiligeres zu tun hat, als sie der trunkenen Bankettgesellschaft zu entziehen, noch Zeit findet, eine so lange Strafrede herunterzusingen.

Und nun die Musik? Wer schon so manche Oper geschrieben hat, dem fehlt es natürlich an Gewandtheit und Geläufigkeit im Handwerksmäßigen der Musik nicht. Sie fließt denn auch bei dem Italiener, um es mit des Bürgermeisters von Saardam Worten auszudrücken, »wie ein Bächlein über Wiesen«. Es schmettern bei Kampfscenen die Trompeten, und bei Liebesscenen säuselt die Harfe. Nichts, das unpassend wäre. Aber auch nichts, was als ergreifend, innig, eigenartig bezeichnet werden könnte! Damit es an der letztgenannten Eigenschaft nicht ganz fehlte, wurden ein paar altdeutsche Weisen dem Werke eingefügt, die uns nun darin so erfreulich anmuten, wie der Anblick eines Landsmannes, dem wir in fremden Landen begegnen. Die Roland-Musik drückt nicht die Höhen, nicht die Tiefen der Empfindung eines Menschenherzens aus. Das Musikgewand legt sich geschmeidig und gleichmäßig um die Gestalten und schmückt sie mit seinen Farben. Nicht freilich auch durch Formen. Es ist für alle passend, charakterisiert daher keinen. Wo Massen in Tätigkeit sind, da ist diese Uniform auch ziemlich zweckmäßig. Da ist auch der straffe Rhythmus der Musik von guter Wirkung. Die Einzelgesänge sind weder der Ausdruck einer bestimmten Persönlichkeit, noch eines bewegten Innern, vielmehr phrasenhaft, weichlich und oft gewöhnlich. Einmal will der Tonsetzer auch charakterisieren. Als nämlich die Ratsherren den Bürgermeister zum Bankett im Rathause einladen, ertönt eine Polonaise im Orchester. Und das ist ja ganz hübsch, wenn auch die Bewohner von Alt-Berlin diesen Tanz nicht kannten. Nun behagt aber dem *Leoncavallo* sein Einfall so, daß die Singstimmen während der ganzen, längeren Scene in die fortklingende Polonaise eingepackt werden. Während der Oper hat man beständig das Gefühl, als würde unsere lieben alten und kernigen Brandenburger da oben auf der Bühne doch ein Musikgewand aus eigen gewebtem Stoffe und in der Form ihren Gestalten angepaßt, doch weit besser kleiden als das ihnen jetzt übergeworfene Reformkleid aus der Leoncavallo-Manufaktur.

Volles Lob darf die Inscenierung und Darstellung des Werks in unserem Opernhause beanspruchen. Die Bilder der alten Straßen, das Leben in ihnen, das Innere eines
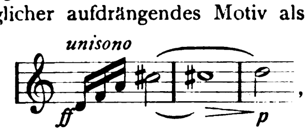
Patrizierhauses, das Fest im Ratssaale, die Gewänder der Bürger und der Krieger, die Volksscenen usw. — das alles war anziehend und fesselnd und trug wesentlich zu dem Beifalle bei, der sich laut nach den Aktschlüssen — nicht übermäßig freilich — kund gab. Kapellmeister Dr. *Muck* hatte das Werk ebenso fest einstudiert, wie er es mit sicherer Hand vor allen Fährlichkeiten der Wiedergabe bewahrte. Fräulein *Destinn*, sowie die Herren *Grüning*, *Hoffmann* und *Knüpfer* waren die Vertreter der Hauptrollen. Sie sind kaum jemals in ihren Darbietungen wirksamer gewesen als im Roland von Berlin, dem lange erwarteten, viel besprochenen und wenig bedeutenden Werke deutschen Inhalts und italienischer Verarbeitung, das der Maestro *Ruggiero Leoncavallo* der Opernbühne als ein nach seiner Schätzung wertvolles Werk schenkte.

Mahler in Leipzig.

Von Dr. Arend.

Ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges für Leipzig bedeutete das vierte Windersteinkonzert, das diesmal der, wie sich zeigte, mit Recht erwarteten großen Zahl der Hörer wegen im Festsaale des Zoologischen Gartens abgehalten wurde: *Gustav Mahler* war selber hergekommen, um den Leipzigern die erste Aufführung seiner 3. (D moll-) Sinfonie zu bieten. Über das Werk muß ich mir in ästhetischer Hinsicht ein abschließendes Urteil vorbehalten: ich gestehe, es trotz Einsicht in die Partitur nicht genügend verstanden zu haben. Was das reinmusikalische anlangt, so wirkte die Gestaltungskraft des Komponisten, seine kontrapunktische, seine unerhörte Instrumentierungskunst unwiderstehlich und überwältigend. Das Publikum spendete nach dem Schlusse des ganzen Werkes etwa 15 Minuten lang dem Komponisten und Dirigenten den stürmischten Beifall, der durch gruppenweise hervortretende Zischsalven immer wieder angefeuert wurde. So etwas war schon lange nicht da in Leipzig!

Man macht häufig Mahler den Vorwurf, daß zwar seine thematische Arbeit höchst originell sei, nicht aber seine Themen selbst. Ich glaube nicht, daß man das mit Recht sagen kann. Ein originelleres und sich jedem Ohr eindringlicher aufdrängendes Motiv als z. B.



der furchtbare Ausruf der (drei F-) Trompeten, läßt sich nicht wohl vorstellen. Am auffallendsten ist die, wie ich es bereits bezeichnete, unerhörte Instrumentierungskunst: da sind Orchesterfarben, die noch nie ein Musiker sich vorgestellt hat, wunderbare Inspirationen, und das wunderbarste ist vielleicht die Veredelung von Wirkungen, die an anderer Stelle glattweg ordinär sein würden — ich denke z. B. an das entfernt aufgestellte Flügelhorn mit seiner von Geigen in hoher Lage begleiteten Cantilene. Der Orchesterapparat Mahlers ist ein sehr großer: 17 Holzbläserpartien, ebensoviele Blechbläserpartien und beinahe so viele Schlaginstrumente neben einem stark besetzten Streichorchester, für dessen Kontrabässe die tiefe C-Saite gefordert wird, und 2 Harfenpartien; dazu tritt ein Frauenchor, ein Altsolo und ein Knabenchor. Mit diesem Apparat reißt uns der Komponist in den 2 Stunden, die die Aufführung der »Sinfonie« in Anspruch nimmt, bald in Nietzsches Metaphysik: »Die Welt ist tief, und tiefer als der Tag gedacht! O Mensch, tief ist ihr Weh! Lust tiefer noch als Herzeleid!« bald in des »Knaben Wunderhorn« zum Herrn Jesus und Petrus, während die Glocken und der Knabenchor ihr halb humoristisches »Bimm Bamm!« dazu geben! Was der Komponist will? Es sind darüber bekanntlich kontroverse Meinungen aufgestellt worden, ich werde mich jedoch heute nicht für die eine oder andere entscheiden. Die Meinung allein scheint mir etwas allzu billig, daß es dem Komponisten lediglich darauf ankomme, mit Skrupellosigkeit in der Wahl seiner Mittel die Hörer staunen zu machen. Viel näher der Wahrheit scheint mir dagegen die Meinung zu sein, daß er den tragischen Grundgehalt des Menschendaseins auch in und trotz der vielen Banalitäten, die es durchziehen, mußikalisch bloßlegen will; indessen es ist wertlos, über ungeklärte Gedanken zu debattieren. Das eine steht fest: hier ist einer, der etwas kann, dem zu folgen bedeutet: den Pulsschlag der Gegenwart fühlen. Und so fordert denn diese Aufführung zu lebhaftem Proteste gegen das auch trotz Nikisch noch allzu konservative Institut der Gewandhauskonzerte heraus: es war Aufgabe dieses Institutes, uns schon lange diese Sinfonie zu bringen! Kürzlich ist in Köln die 5. Sinfonie von Mahler gegeben worden, warum nicht in Leipzig? Es muß die vornehmste Aufgabe des vornehmsten Instituts einer Kunstmetropole sein, einen erschöpfenden Überblick über die Produktion der Gegenwart zu geben. Denn alle Kunst der Vergangenheit interessiert uns im Grunde genommen nur unter dem Gesichtswinkel eben der Gegenwart. Daß aber Mahler ein Stück der Musik der Gegenwart ist, daran kann kein Einsichtiger zweifeln, der unter seinem Einflusse gestanden hat!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 11. Januar. Die Königliche Oper ruht augenblicklich auf den Roland-Lorbeeren aus. Nicht sehr behaglich freilich, denn man hat ihnen doch viele und scharfe Dornen hinzugefügt. Anstandswegen gibt sie auch Wagner, aber das Leichte und Seichte ist doch seit einiger Zeit die Regel: Mignon, Manon, Romeo und Julie und Regimentstochter. Neuerdings kommt noch das Eherne Pferd dazu, und es wissen wohl nur die Götter, weshalb E. Humperdinck diese schwache Aubersche Oper neu bearbeitet hat. Nach Gluck, Méhul, Cherubini, Spohr, Marschner sieht sich die Opernverwaltung nicht um, und es wäre doch so wichtig, dem alten Edlen und Würdigen einen breiteren Platz auf der Opernbühne einzuräumen. Manon und Bajazzi verderben den Geschmack. — Leider scheinen Effekt auf der Bühne und Eleganz im Zuschauerraume des Opernhauses mehr und mehr angestrebt zu werden. Der Eintrittspreis ist recht hoch geworden, selbst das Garderobegeld wurde seit dem 1. Januar erhöht. Das Natürliche wäre doch, daß man bei Erwerbung eines teuren Sitzes auch ein Programm und ein Plätzchen für seine Überkleider erhielte. Und ob es wohl in Paris möglich wäre, einen öffentlichen Anschlag in dieser Form zu machen: »Mercredi, Janvier II., Le Freyschütz, Opéra romantique en trois actes. Fest-

Vorstellung. Personnages etc.?« Wir aber haben den Geschmack, mitten in den deutschen Zettel die Worte »Théâtre paré« zu setzen! Mit dem Anzuge wird es in unserem Opernhause so streng genommen, daß man auch die älteste Dame nicht einläßt, wenn sie nicht »ausgeschnitten«, d. h. mit nackten Schultern kommt. — Auch von unsern zwei Privatopern ist bezüglich künstlerischer Taten nichts, oder doch nichts Erfreuliches zu melden. Im Theater des Westens bestand das Neue aus einem Weihnachtsstücke. Im Nationaltheater erschienen allerdings zwei Neuheiten, die Operette eines Wiener und die Oper eines Detmolder Tonsetzers. Aber beide, »Die Millionenbraut« so gut wie »Dornröschen« verschwanden schon nach einigen Wiederholungen. Jene war eine höchst klägliche, diese eine recht schwache Arbeit. Mehr darüber zu sagen, lohnt nicht der Mühe.

In die Konzertsäle schickte uns in der letzten Zeit München Musik und Musiker. Auf den Programmen las man die Namen B. Stavenhagen, R. Louis, C. Pringsheim, H. Bischoff, M. Reger, J. Loritz, Sophie Rikoff, Clara Rahn, sowie die des Münchener Streichquartetts. A Jove principium! *Max Reger* erschien als Kammermusik-Spieler, Liedbegleiter und Tonsetzer. In den beiden erstgenannten Eigenschaften hat ihm hier jedermann das verdiente reiche Lob gespendet. Als Komponist ist es ihm nur in beschränktem Maße zu teil geworden. Seine Sonate für Violine und Klavier Op. 72 erscheint uns als eine Musik, für die uns der musikalische und poetische Sinn einstweilen noch fehlt. Diese Regel- und Formlosigkeit in Harmonie und Melodie mutet uns ganz fremd an und hat einstweilen für unser Ohr und unser Empfinden nichts Anziehendes. Das will uns nicht mehr als Freiheit und Fortschritt im Kunstschaffen bedünken, sondern als Abirrung vom Kunstpfade. Daß eine große Anzahl von Zuhörern, welche die ersten Reihen des kleinen Bechsteinsaals in Anspruch genommen hatten — die andern waren dennoch nur lückenhaft besetzt — im Beifallspenden sich nicht genug tun konnten, bedeutet nichts für den Wert des absonderlichen Werkes. Wie ganz anders stellte sich die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche Op. 77 dar! Das ist eine liebenswürdige Arbeit, frisch, klar, klangvoll und sogar nicht ohne Humor. Von den 14 Regerschen Liedern sind viele ausdrucksvoll, ohne unverständlich zu bleiben, und in denen mit den höchsten Opuszahlen trifft der Tonsetzer durch Schlichtheit und das sich Zukehren zum Naiven oft sogar das Gemüt der Hörer. Herrn *Ludw. Heſs* war die Aufgabe zugefallen, die erste Hälfte der Lieder vorzutragen. Er muß auswärts, wo er stets Lorbeeren einzuheimsen scheint, wohl anders singen als bei uns. Hier ist's oft ein Leiden, ihm zuzuhören. Er quält sich ersichtlich mit der Tongebung, die immer gewaltsam erscheint, ob er nun schreit oder säuselt. Diese Gegensätze pflegen bei ihm nebeneinander zu stehen. Frau *Sophie Rikoff* trug die andere Liederhälfte wenigstens mit leichtfließendem Tone und gleichmäßigem Klange vor. — Herr *B. Stavenhagen* stellte sich in seinem ersten Konzerte — in den späteren wird er am Klaviere sitzen — nur als Dirigent vor. Was er uns da zu sehen gab, war vornehm, was wir hörten, natürlich und sachgemäß. Mit einem fremden Orchester kann ein Leiter nicht eigenen Geist offenbaren, was auch meist vom Übel ist. Unser Berliner Landsmann, der jetzt Münchener geworden ist, machte uns zunächst mit der sinfonischen Phantasie Proteus von *R. Louis* bekannt. Das ist eine recht erfreuliche Arbeit, weil vornehmes Empfinden aus ihr spricht, und weil sie von einem tüchtigen musikalischen Können und feinem Klangsinne ihres Schöpfers zeugt. Daß dieser bei Liszt und Wagner bezüglich der Behandlung und Färbung des Orchesters gelernt hat, ist natürlich. Es sind ihm aber leider zu viele Ausdrucksformen in die Notenfeder geraten, die wie Zitate aus Wagners Musik in der seinigen stehen. Es folgten der Phantasie Lieder mit Orchester, die jetzt so beliebt sind, von *K. Pringsheim* und *H. Bischoff*, die Herr *J. Loritz* sang, der mir trotz seiner großen und kraftvollen Stimme das Herz noch nicht bezwungen hat, wie es denn auch von den mehr aufgebauschten als inhaltsreichen Kompositionen unberührt blieb. Das ist bei dieser Gattung von Liedern, der ich nicht hold bin, durchaus nicht immer der Fall So fand ich die von Richard Strauß »Träume, du mein süßes Leben« so wie »Und morgen wird die Sonne wieder scheinen«, zu denen er eine Orchesterbegleitung gesetzt hat, aus der in dem letztgenannten Stücke eine Sologeige hervorblüht — ich fand sie wundervoll. Und das der neusten Musik zugetane Auditorium, als es einmal wieder eine breite, edle Melodie hörte, schien entzückt. Das war in einem »Richard Strauß-Konzerte« am letzten Sonntag Mittag. Da führte Richard der Zweite auch sein Heldenleben vor, das mir bisher noch nie so bedeutend erschienen war wie jetzt unter seiner Leitung, und das bei mir die Erkenntnis befestigte, daß diese Musik die kunstreiche Weiterführung des Stiles ist, an den wir bereits durch das Meistersinger-Vorspiel und den Kaisermarsch gewöhnt sind. Die Symphonia Domestika, welche ich dann zum zweiten Male hörte, bewirkte die Frage an mich selbst, ob ich durch anderthalbstündiges Musikhören schon abgespannt sei, daß sich der erste starke Eindruck nicht wieder einstellte. — Im letzten Konzerte der Königlichen Kapelle führte Herr *Felix Weingartner* seine Sinfonie Nr. 2 in Esdur auf, deren vier Sätze ohne Unterbrechung gespielt werden sollen, obschon sie einen Abschluß haben. Das schadet der Wirkung des ohnehin recht ausgedehnten Werkes. Der Tonsetzer beginnt gewöhnlich feierlich oder geheimnisvoll oder doch bedeutsam und macht auf etwas gespannt, das dann ausbleibt. Entwicklung und Durcharbeitung sind nicht seine Stärke, aber es fällt ihm manch' wertvoller Gedanke ein, und er instrumentiert vortrefflich. Er erwarb sich auch unsern Dank für die Vorführung der großen Bdur-Fuge von Beethoven, die, für Quartett geschrieben, von H. v. Bülow fürs ganze Streichorchester bearbeitet wurde. Das herrliche Werk wurde von unsern Orchestergeigern vorzüglich gespielt und machte einen tiefen Eindruck. — Frau *Yvette Guilbert* kehrte mit neuen Gesängen, aber ohne die Spieler der alten Instrumente zu uns zurück. Nur *Margarete Delcourt*, ihre Begleiterin auf dem Klavizymbel, kam mit ihr. Und sie spielte Sachen von Bach, Rameau, Couperin, Lully usw., daß es eine Lust war. Wie fein und gewandt das alles vorgetragen wurde! Bald waren beide Hände auf dem Ober-, bald auf dem Untermanuale, bald die eine Hand hier, die andere dort, bald wurden die Manuale gekoppelt, bald den Saiten durch einen Zug Dämpfer aufgelegt — kurz, es gab eine Mannigfaltigkeit des Klanges, die mit den heutigen Klavieren nicht zu erzielen ist. — Herr *Jan Kubelik*, als wundersamer Geiger diesseit und jenseit des Ozeans gepriesen, der es unbegreiflicherweise zu einem Künstlerruhme gebracht hat, der weit über sein Verdienst geht, veranstaltete in der Philharmonie ein Konzert. Sie enthält 2500 Plätze, und keiner schien leer. Eintrittspreis 10, 8, 6, 5 bis 1,50 M (Stehplatz). Der Geiger stellt keine Besonderheit dar. Mozarts Ddur-Konzert spielte er ohne Innerlichkeit.

das Andante jedoch mit süßem Tone, Lalos Spanische Sinfonie ohne rechtes Feuer und Stücke von Paganini sehr fertig, doch nicht besser als etwa Burmester und Sarasate das können. Aber eins meine ich noch nicht so virtuos gehört zu haben: das Pizzicato. Ein Pizzicatotriller mit gleichzeitigem gestrichenen Tone, das ist allerdings ein großes Kunststück. — Herr Musikdirektor *Traugott Ochs* aus Bielefeld führte uns ein neues Streichquartett vor, das mehr als das jetzt gebräuchliche dem Charakter des gemischten Vokalquartetts entsprechen, den Chorkompositionen daher sich genauer anschließen und den Orchesterklang erhöhen soll. Für den Sopran und Baß bleiben Violine und Violoncello. Die Altgeige erhält die E-Saite der Violine zu den vier vorhandenen und klingt natürlich dunkel und näselnd. Die Tenorgeige ist ein kleines Violoncello; ihre vier Saiten stehen eine Oktave tiefer als die der Violine. Die bisherigen zweiten Geiger und die Bratscher hätten sich also auf den neuen Instrumenten erst einzuüben, was den letzteren einige Schwierigkeit bereiten wird. Die vorhandenen Streichquartette sind nach ihrer jetzigen Notation auf den neuen Kinn- und Kniegeigen zwar zu spielen, aber man vermißte dann den hellen Ton der zweiten Violine, auf den der Komponist rechnete. So bleibt denn abzuwarten, ob neuere Komponisten etwas für das Ochssche Quartett, dessen Alt- und Tenorgeige übrigens eine Erfindung des Würzburger Prof. *Ritter* sind, schreiben werden. Mittlerweile könnte wenigstens die anscheinend recht verwendbare Tenorgeige als Solo- und Orchesterinstrument in Gebrauch genommen werden. Rud. Fiege.

Cöln. Das dritte Gürzenichkonzert (*Richard Straufs*-Abend) brachte die mit Spannung erwartete erstmalige Aufführung der »Sinfonia domestica«. Richard Strauß, der Schöpfer des Don Juan, Don Quixote, des Heldenlebens, schildert hier ein einfaches Familienidyll, das häusliche Kleinleben mit seinen intimen Reizen in einem Tongemälde, dem der Stempel seiner überaus stark ausgeprägten Eigenart aufgedrückt ist. In der Wahl seiner Motive ist der Komponist hier wieder sehr glücklich. Prägnant und rhythmisch fesselnd erreichen sie immer die gewollte Absicht, und wie versteht er dieselben zu verarbeiten, zu steigern und in wechselseitige Beziehungen zueinander treten zu lassen. Keck und verwegen hebt gleich der erste Satz an. Die lustigen, schnellen, sich förmlich überschlagenden Holzbläserläufe und Triller erinnern sie nicht an fröhliche, allerhand Kurzweil treibende Kinder? Ganz besonders ergötzlich ist, da wir nun grade von den heiteren Seiten der Sinfonie sprechen, auch das Fugato des Schlußsatzes mit seinem von 4 Fagotten wiedergegebenen Motive; die dunkle Färbung dieser Instrumente unterstreicht noch die komische Wirkung der Scene. Die Sinfonie trug dem anwesenden Komponisten rauschenden Beifall ein. Sie war von *Fritz Steinbach* bis in die feinsten Details ausgearbeitet worden und erfuhr eine äußerst virtuose Wiedergabe. Zwei Gesänge für Bariton und Orchester (Notturno und Nächtlicher Gang) ebenfalls von Strauß befremdeten wegen der wahrhaft sinnwidrigen Behandlung der Gesangstimme und ihrer das Ohr förmlich beleidigenden Kakophonien. Sie wurden vom Publikum förmlich abgelehnt, während Tod und Verklärung wieder einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterließ. Besonders hervorzuheben ist noch der Pianist *Wilhelm Backhaus*, der Strauß' Burleske mit Orchester vortrug und sich als einer der ersten unter den »Tastenstürmern« der Jetztzeit erwies. Im vierten Gürzenichkonzert errang *August von Othegravens* Chorstück »Meine Göttin« (Text von Goethe) einen sehr freundlichen Erfolg. Othegraven, ein geborener Kölner, wird mit Recht als einer der feinsinnigsten Komponisten der neueren Zeit geschätzt. Auch hier zeigt sich seine meisterhafte Beherrschung des Chorsatzes, der allerdings die Orchestrierungskunst ein wenig nachsteht, sowie sein großes Können bezüglich des Aufbauens und Umstellens der Motive. Sehr gefeiert wurde auch *Ed. Elgar*, der aus England herbeigekommen war, um der Uraufführung (Berlin war übrigens Köln wenn auch nur um ein paar Tage zuvorgekommen) seiner Ouvertüre »Im Süden« beizuwohnen. Elgar schildert hier in sehr anregender Weise das lebhafte und bewegliche Treiben der Südländer Farbe, Glanz, Liebesglut und Schmachten sowie alle möglichen die Fantasie entzündenden Attribute der glücklichen Kinder einer warmen Zone werden in beredtester Weise veranschaulicht. Die Gürzenichkonzertgesellschaft brachte außer diesen erwähnten Konzerten noch zwei sehr interessante Kammermusikabende. Von dem geschätzten Klaviervirtuosen *Max van der Sandt*, dessen vor kurzem gegebener Klavierabend seine hervorragenden pianistischen Eigenschaften so recht erkennen ließ, wurde eine Jugendarbeit, ein Streichquartett G dur, zum ersten Male in Köln aufgeführt, dessen quartettmäßiger Anstrich und gefällige Melodienführung in angenehmster Weise fesselten. Der 3. Kammermusikabend vermittelte uns u. a. die Bekanntschaft mit dem Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Cello von *W. von Baussnern*. Dieses Stück ist allen Kammermusikfreunden wärmstens zu empfehlen, es enthält witzige, geistreiche Einfälle, viele überraschende instrumentale Sondereffekte, auch in melodischer Beziehung bewegt es sich recht fließend. Der unter Professor *Schwartz* stehende Kölner Männergesangverein veranstaltete ein von vollstem Gelingen gekröntes Konzert. Es gab allein fünf Neuheiten, meistens größere, sehr schwere Chöre: Das deutsche Volkslied von *Heinrich Zöllner*, das tiefempfundene alte Mütterlein von *Schwartz*, die reizend bearbeitete schottische Volksweise »Der Pfeifer« von *Othegraven*, Thalatta von *Heuser* sowie der durch seine starke harmonische Würze etwas unruhigend wirkende Chor »Neuer Frühling« von *Thuille*. Als Solisten wirkten mit die vortreffliche Altistin *Maria Seret* aus Amsterdam und *Lucien Wurmser*, ein Pianist, der schon den halben Erdball bereist hat, dessen hochgradig entwickelte Technik an die unfehlbare Korrektheit des Pianolas oder der Automaten erinnert, aber auch wie diese höhere Gefühlsregungen nicht aufkommen läßt. In der musikalischen Gesellschaft entzückten durch feines Zusammenspiel Herr und Frau *James Kwast*; ein Trio Chaigneau de Paris (Klavier, Violine, Cello) ragte namentlich durch die elegante Ausführung von Sachen von Couperin und Rameau hervor, den größten Erfolg erzielte aber Herr *Francis Macmillen* aus London, ein vortrefflicher temperamentvoller Geiger. Im 2. Abend des Tonkünstlervereins begleitete Prof. *Max Schillings* eine Anzahl seiner wertvollen Lieder, von *Carola Hubert* vortrefflich gesungen, der Holländer *van Brucken Fock* spielte eigene Klavierkompositionen, *Bram Eldering* und *Friedrich Grützmacher* hoben ein neues Duo des talentvollen *Bernhard Köhler* aus der Taufe, Fräulein *Toni Klein* sang warmempfundene Lieder von *Ewald Strässer*.

Ernst Heuser.

Dresden. Es ist an dieser Stelle niemals unterlassen worden, darauf hinzuweisen, daß so glänzend an sich der Stand unserer Königl. Hofoper im allgemeinen ist — die Königl. Kapelle, der Chor sind gleichsam unveräußerlicher Besitz, dazu der sonstige reiche Fundus! — im einzelnen doch nicht mehr alles »im Lote« ist. Vor allem

konnten wir unsere Bemerkungen dazu nicht unterdrücken, daß man zuviel im Personal wechsle und erfolglos probiere. Da machten wir erst eine Anfängerperiode durch, in der man glaubte, sein Künstler-Ensemble direkt vom — Konservatorium aus ergänzen zu können, weil man zufällig einmal eine Wedekind erwischt hatte. Übrigens für uns mit 25000 M Gage bei kleinem Repertoire und nicht eigentlichen Bühnen-Qualitäten eine unrentable, sagen wir Luxus-Kraft. Nach der Anfängerperiode kam die der sogenannten utilités. Man engagierte namentlich allerhand Sängerinnen, die einem nicht gerade etwas zuleide tun, für die man sich aber absolut nicht erwärmen kann. In der Periode stehen wir noch, aber zugleich auch in der, daß man alte Engagements, deren Nutzlosigkeit sich erwies, immer wieder erneuert. Wir könnten eine ganze Reihe von Opernkräften nennen, deren Abgang schon einem Gewinn für die Bühne gleich käme. Indessen nomina sunt odiosa. Nun kurz und gut, es kam, wie es kommen mußte, trotz aller Vorzüge, die aus dem alten Besitze eines Instituts vom Range unserer Hofoper resultieren, ging dessen Leistungsfähigkeit zurück, der Spielplan wurde einförmiger, die Vorstellungen wurden ungleichwertiger usw. Nun, und schließlich kamen die Kammerdebatten aus Anlaß der Bewilligung der Zivilliste für König Friedrich August III., die, natürlich möchte man sagen, die Kursänderung nicht zur Folge hatten, die notwendig wäre. Und nicht allzuschwer zum Ziele führen würde, fügen wir hinzu. Sehen wir uns die Lage der Dinge an, so ist es vornehmlich ein Mangel an Disposition, den man an den leitenden Stellen konstatieren muß. Man hat kein künstlerisches Programm, das zeigt sich schon am Anfang der Spielzeiten. Das Königl. Schauspielhaus hierselbst gibt bekannt, welche Werke es neu aufführt, neu einstudiert usw., die Oper nicht. Bei ihr wird »von Fall zu Fall« entschieden, das Verhängnisvollste was es gibt, was man aus der — Politik gelernt hätte haben können. Beim Repertoiremachen für die Saison würde man auch schon merken, wo es im Personal hapert! — »Fortwursteln« kann man, ohne daß man das »Wursteln« allzusehr merkt, nur, wenn man mit einem möglichst lückenlosen Ensemble arbeiten kann. Daß das nicht da ist, das ist nun eigentlich der Kern der ganzen Geschichte. Also hören wir, was uns z. B. jetzt fehlt: eine jüngere dramatische Sängerin, die das Publikum interessiert, ein wirklich brauchbarer lyrischer Tenor und ein Bassist mit möglichst vielseitiger Verwendbarkeit auch im außerseriösen Fach. Das sind die direkten »Lücken«! Nun gäbe es ja noch manches Wünschchen, z. B. hoffnungsvoller Nachwuchs fürs Koloraturfach, für Mezzosopran- und Altpartien usw. Würde man hier allenthalben nach Kräften mehr als nur eben brauchbares Material herbeischaffen und unbarmherzig alles abwimmeln, was sich nicht wirklich bewährte, dann würde man bald wieder, selbst mit dem Fortwursteln weiter kommen! Daß jetzt das Institut tatsächlich nicht wirklich vorwärts kommt, wolle man aus dem entnehmen, was es in dieser Saison bisher leistete. Sage und schreibe eine Novität brachte man glücklich heraus, noch dazu einen Einakter! — Daß man sich in ihm verrechnet hatte, fällt dabei nicht ins Gewicht. Jeder Mensch kann sich täuschen, warum nicht auch der, der den »Totentanz« von Dr. *Alexander Siks* zur Aufführung annahm. Am 8. November fand »Uraufführung« und »Einsargung« zugleich statt. Schade um die Mühe, und klug der Künstler, der, wie unser guter unverwüstlicher, sonst immer seinen Mann stellender *Erl* — ein Laureatus von ehedem! — gar nicht erst allzueifrig »memoriert« hatte. Indessen ihm war ja auch nur eine kleine Rolle zugefallen, aber die ärmsten, die für die einmalige Aufführung die beiden Hauptrollen hatten lernen müssen, Frau *Krull* und Herr *Perron*. Jene stellte eine junge Königin, so etwa des Cinquecento dar, die der wütenden Pest zum Trotze sich ohne ihren hohen Gemahl amüsieren will, dieser den Tod, der sie frei nach Novalis zum »Hochzeitsreigen« ladet. Endlose Redereien, keine Spur von Handlung charakterisieren den Text, die Musik ist so von vornherein in der Hauptsache zur Weitschweifigkeit verdammt, zu endloser Deklamation. Wo sie dann und wann einmal selbständiger werden kann, d. i. in den Instrumentalpartien gibt sie sich leider ohne feineres Charakterisierungsvermögen. *Siks* bevorzugt vor allem über Gebühr die »starken Geräusche«, eigentlich »unheimlich« zu wirken, mystisch-fantastisch, wie es hier am Platze wäre, ist ihm versagt. Nun, das Werk ist ad acta gelegt, das Gesagte mag genügen. Übrigens erblickten wir schon kein gutes omen darin, daß bei der Première nicht *Schuch* am Pulte erschien. Dirigiert er doch sonst immer, wenn »etwas los ist«. Diesmal erblickten wir ihn bisher bei dem Gastspiel der Mdme *Calvé*-Paris, deren Auffassung der Carmen als Halbweltlerin, allerdings als rassige, hier nicht recht ansprach, wie bei allen Neueinstudierungen auf seinem Posten — mit Ausnahme natürlich bei derjenigen des Ballets »Die Puppenfee«. Letztere sprach, übrigens, kostümlich neu ausgestattet, wieder Alt und Jung an und wirkte als Weihnachtsstück zugkräftig. Indessen wir reden also von Werken wie »Feuersnot«, »Maccabäer« und »Stumme von Portici«, von denen übrigens nur das letztgenannte eigentlich etwas machte. *Straufs'* »Feuersnot«, so fesselnd sie in den Details oft ist, läßt doch eigentlich bei wiederholtem Hören nur das eine immer wieder erkenntlich werden, daß des Autors schöpferische Fantasie viel zu subjektiv arbeitet, daß ihm jenes Objektivieren ganz fremd ist, das erst den Dramatiker ausmacht. Es scheint, man macht bei ihm wieder einmal die Wahrnehmung, daß die Meister, die ihre Größe vorwiegend im rein Instrumentalen suchen und finden, im musikalischen Drama mehr oder weniger versagen. Selbst Beethoven gebar seinen »Fidelio« — unter Schmerzen! Rubinsteins »Maccabäer« wirkten nicht entscheidend, weil ihnen zu viel Episches, Oratorienhaftes anmutet. Trotz trefflicher Wiedergabe (Frl. *v. Chavanne*-Leah, *Scheidemantel*-Judah) gab es nur wenige Wiederholungen. Blieb, wie oben gesagt, *Auber* mit seiner »Stummen« leicht Sieger, zumal man für eine splendide Ausstattung Sorge getragen hatte. Aber das Werk bietet doch auch »Theatermusik«, und das ist schon etwas. Wie sehr die Gestalten auch im einzelnen marionettenhaft erscheinen — vor allem dieser Prinz und diese Prinzessin! — solange das Stück spielt, unterhalten sie uns, und was den Vorgängen und ihrer Vertonung an innerer Wahrheit, an dramatischer Kraft fehlt, das ersetzt einigermaßen die effektvolle Aufmachung. Kurz, mit *Schuch* am Pulte, mit Frl. *Politz* vom Schauspielhaus als Fenella, *Burrian* als Masaniello usw. ist die alte, gute »Stumme« noch ganz genießbar. Otto Schmid.

Erfurt. Einer der bedeutendsten unter unseren Pianisten, Herr *Edouard Risler*, hat auf seinen Kunstreisen auch einmal bei uns Einkehr gehalten und am 15. November im hiesigen »Europäischen Hof« einen Klavierabend gegeben. So oft man diesen gottbegnadeten Künstler hört, immer wieder muß man seinen ungemein modulationsfähigen Anschlag und den dadurch ermöglichten Reichtum an den verschiedensten Klangfarben bewundern; immer von neuem fesselt er uns durch sein ausgeprägtes Stilgefühl, durch das sichere Erfassen der Eigenart eines

jeden Komponisten. So gelangte denn auch diesmal die herbe Größe des Altmeisters Bach in dessen Präludium und Fuge in A-moll ebenso treffend zum Ausdruck, wie die Spielfreudigkeit in Beethovens Sonate Opus 53. Eine nachhaltige Wirkung erzielte der Vortragende mit der H moll-Sonate von Liszt. Werke von Chopin, Schumann, Saint-Saëns und Liszts E dur-Polonaise vervollständigten das Programm. — Aus Anlaß des Totensonntags gab der Sollersche Musikverein in Verbindung mit dem Erfurter Männergesangverein, die beide unter der Leitung des kgl. Musikdirektors *K. Zuschneid* stehen, ein Kirchenkonzert, in dem eine Kantate von Bach, »Bleib bei uns, denn es will Abend werden«, und Beckers herrliches Oratorium »Selig aus Gnade« zur Aufführung kamen. Der Chor fesselte durch saubere Intonation, und nur gelegentlich beliebte der Tenor ein wenig zu treiben. Was das Verhältnis der einzelnen Stimmen zueinander betrifft, so steht der Alt den drei anderen Stimmen um einiges nach. Unter den Solisten tat sich besonders Fräulein *Frieda Venus* aus Leipzig hervor, deren weicher Alt und warmer Vortrag sie als Oratoriensängerin besonders prädestiniert erscheinen lassen. Dies Urteil sei aber für diesmal nur unter Vorbehalt abgegeben, denn das Orchester, gebildet aus der Stadttheaterkapelle und Mitgliedern der Militärkapelle, begleitete so stark, daß es den Solisten oft nicht möglich war, sich überhaupt vernehmbar zu machen. Auch erhöhte es die Wirkung des Werkes keinesfalls, daß man weder die Orgel, noch den Gemeindegesang zur Mitwirkung heranzog, die beide der Komponist verlangt. — Viel Interessantes bot ein Konzertabend, den die Konzertsängerin Frau *Otto-Morano* aus Berlin im Verein mit ihrem Gatten, dem Pianisten *Fritz Otto*, am 25. November veranstaltete. Frau *Otto-Morano* sang mit guter Intonation und ungemein fesselndem Vertrage eine Arie aus »Iphigenie auf Tauris« von Gluck und Lieder von Schubert, Strauß, Wolf, Lorenz und Grieg. Ganz besonders gelangen ihr »Der Gärtner« von Wolf und die beiden herrlichen Gesänge von Grieg: »Am Monte Pincio« und »Herbststurm«. Weniger konnten mich die Schubertschen Lieder befriedigen. Herr *Otto* spielte das »Parsival«-Vorspiel auf einem prachtvollen Blüthner-Flügel; ist unsere Klavierliteratur so arm, um zu derartigen Arrangements seine Zuflucht nehmen zu müssen? Das »Hexenlied« von Wildenbruch-Schillings, von Herrn Hofrat *Hugo Edward* aus Darmstadt deklamiert und von Herrn *Otto* stimmungsvoll begleitet, schloß den Abend. — Zum ersten Male seit der neue Dirigent, Herr Professor *Wilhelm Berger*, an ihrer Spitze steht, besuchten uns am 30. November die Meininger. Sie eröffneten ihr von dem Erfurter Musikverein arrangiertes Konzert mit der ersten Sinfonie von Brahms. In den ersten drei Sätzen wollte die rechte Stimmung nicht aufkommen, man vermißte das gewisse Etwas, das unsichtbare Band zwischen Ausführenden und Zuhörern; erst im letzten Satz zeigte sich Herr Professor Berger auf der Höhe seiner berühmten Vorgänger. Glänzend klangen die Geigenpassagen, majestätisch des Blech, und in echter Siegesfreude endete der Satz. Eine nicht minder gute Wiedergabe wie das Finale der Sinfonie fand das »Heldenlied« von Dvorak. Zwei Sätze aus der B dur-Serenade von Mozart für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte und Contrafagott, das unvermeidliche »Hexenlied« von Wildenbruch-Schillings und die Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer« vervollständigten das Programm.

Im hiesigen Stadttheater gastierte Signora Prevosti im »Barbier«, in »Carmen« und in »Cavalleria rusticana«. Das Beste gab sie als Santuzza in dem zuletzt genannten Werke. Die Scene mit Lucia, das Flehende und gleich darauf das Leidenschaftliche in dem Duett mit Turiddo, endlich das Spiel in der Scene, in der sie Alfio gesteht, daß ihr Turiddo die Ehre geraubt, alles das gehört zu dem Bedeutendsten, was uns überhaupt auf der Bühne geboten werden kann. Außerdem sind noch eine leidlich gute »Undine«-Aufführung und eine Wiedergabe des »Rheingold«, die sich durch einige gelungene Einzelheiten auszeichnete, zu registrieren. M. Puttmann.

Hamburg. Die jüngsten Ereignisse unserer reichen Theater- und Konzertsaison brachten des Interessanten außerordentlich viel. Ich gebe den Lesern in tunlichst prägnanter Kürze einige Hinweise, in denen ich auf das Wichtigste die Aufmerksamkeit lenke. Als zweite Neuheit der Opernsaison erschien die lyrisch-komische Oper »Schlaraffenland« in 5 Bildern, mit Benutzung der gleichnamigen Dichtung Ludwig Fuldas von M. Schurz, Musik von Karl Weinberger, ein Werk, das bei seiner ersten Aufführung am 8. November einen günstigen Erfolg verzeichnen durfte. Der Dichter und Komponist vereinen sich hier auf der Grundlage des reizvollen Märchens zu einem Gesamtbilde, bei dem es darauf ankam, auf das große Publikum zu wirken. Ihr selbständiges Schaffen, das dem Original viel von seiner poetischen Eigenart geraubt, gipfelt in einem Aneinanderfügen von Scenen, deren loser Zusammenhang nur allzu sehr in die Erscheinung tritt. War auch die Hamburger Aufführung die erste in Deutschland, ging ihr doch bereits die Vorführung des Werkes in Prag voran. Weinberger, der begabte Operettenkomponist, ist eifrig bestrebt, einen vornehmen Ton in seiner Musik anzuschlagen, was ihm auch, vom Standpunkte eines gebildeten, in der Theaterpraxis bewanderten Musikers aus gelungen ist. Aber seine Musik ist zu konventionell und bewegt sich auf nur bescheidener lyrischer Grundlage. Er hat sozusagen nur einen Rhythmus, eine Instrumentationsart und eine Harmoniefolge, d. h. er bleibt in seinen Ausführungen sich immer gleich und überschreitet nie die Grenzen einfachster Ausdrucksform. Das große Publikum, das unterhalten sein will und gern etwas aus dem Theater mit nach Hause bringt, folgte den Ausführungen des Komponisten mit Aufmerksamkeit, wogegen sich der Musiker, dem nichts Neues gesagt wird, in dem Zustand der Gleichgültigkeit befindet. Hier ist nur das Streben anzuerkennen, sich von der Operettenmusik zur wirklich lyrisch-komischen Oper aufzuschwingen, ein Streben, dem man Beachtung schenken muß. Die Hamburger Darstellung entschädigte für die Schwächen des Werkes, sie stand unter Kapellmeister *Stransky* und ruhte in der bewährten Kunst der Damen *Neumeyer*, *Fleischer-Edel*, *von Artner*, *Kortmann*, der Herren vom *Scheidt*, *Weidmann*, *Strätz*, *Dawison*, *Bergheim* etc. — Unter den Gastspielen von Bedeutung zeichnete sich das Auftreten der französischen Künstlerin Mme. *Emma Calvé* als Carmen besonders aus. — Der von der Tagespresse bevorzugte Kapellmeister *Gust. Brecher*, ein durchaus fähiger Künstler, leitet u. a. auch manche der Wagnerschen Dramen, z. B. »Tristan« usw. Dem Vernehmen nach wird Herr *Tyssen*, unser erster lyrischer Tenor, uns mit Schluß der Saison verlassen, was sehr zu beklagen ist. Das Repertoire unserer Oper erging sich vornehmlich in Wiederholungen; vom 8. Dezember an stand dasselbe unter dem Zeichen eines Weihnachtsmärchens, dessen Libretto der verewigte Direktor Bittong vor Jahren verfaßte.

Der Philharmonischen Konzerte, die unter *Max Fiedlers* Direktion erneuerten Aufschwung genommen, ge-

dachte ich bereits im vorigen Berichte. Das dritte bis siebente derselben enthielt wieder eine ganze Reihe Neuerscheinungen und selten gehörter Werke, von denen ich Goldmarks effektvolle Ouvertüre »Aus Italien« und die »Sinfonia domestica« von *Strauss* besonders anführe. Das zuletzt genannte Werk, dessen ich in diesen Blättern gelegentlich der Frankfurter Tonkünstler-Versammlung eingehend gedachte, erfuhr unter *Fiedlers* genialer Leitung am 5. Dezember eine Musteraufführung, an der *Strauss* seine Freude gehabt hätte. Nur zwei Einübungsproben waren der »Generalprobe« und »Aufführung« voraufgegangen. Das Orchester übertraf sich selbst, es folgte mit Begeisterung dem Dirigenten. In diesem Konzert erschien der Wunderknabe *Mischa Elman* in Tschaikowskys Violinkonzert und einigen zugegebenen Solostücken. Großer Erfolg war den als ein »Wunder« zu bezeichnenden Leistungen beschieden. In Probe und Konzert konnte der Saal kaum die Menschenmenge fassen. — Aus dem Programm der andern Konzerte sei besonders der erhebende Vortrag des Es dur-Konzertes von Beethoven von *Eugen d'Albert* gedacht. Auch hier war die Begeisterung spontan. Das vierte philharmonische Konzert, gegeben mit der Sing-Akademie, stand unter Prof. *Barth*. Es brachte eine vortreffliche Aufführung der Schumannschen Faustscenen; unter den Solisten in derselben zeichnete sich besonders Herr *Scheidemantel*-Dresden aus, als Vertreter der Titelpartie. — Von weiteren größeren Choraufführungen brachte der Cäcilien-Verein »Das verlorene Paradies« von Enrico Bossi als Neuerscheinung. Das hochinteressante Werk mit seiner herrlichen Instrumentation fand so durchschlagenden Erfolg, daß eine zweite Aufführung in Aussicht genommen wurde. Bossi ist entschieden einer der hervorragendsten neuesten italienischen Komponisten. Das Vornehme seiner Ausdrucksweise und die prägnante Charakterzeichnung der Situationen imponieren trotz der manchmal auftretenden Anklänge an neuzeitliche Vorbilder. Die glänzende Aufführung erfreute sich der solistischen Mitbetätigung der Damen *Wiegand, von Bertrab* und des Herrn *Severin*. — Das erste dieswinterliche Konzert der Altonaer Sing-Akademie (Prof. *Woyrsch*) brachte das Cherubinische C moll-Requiem, eine Hymne »Jesus Christus« von Arnold Krug und das eigenartige durchaus wertvolle »Te-deum« von Dvorak in einer dem Können des Chor-Vereins entsprechend gediegenen Weise. Der hier bisher noch ungekannte Konzertsänger *Senff* aus Düsseldorf und unsere Konzertsängerin Fräul. *Katharina Rösing* vertraten den solistischen Teil bei Dvorak. Sie gaben, namentlich die zuletzt genannte hochgeschätzte Künstlerin, Vorzügliches. Der Dirigent der Altonaer Sing-Akademie ist auch der Leiter der neuen in der Schwesterstadt seit drei Jahren stattfindenden Sinfonie-Konzerte. Im ersten derselben brachte er als Premiere die D moll-Sinfonie von Cäsar Franck, eine akkordlich interessante und modulationsreiche Tondichtung, mit gutem Erfolg zu Gehör, ferner das »Guntram-Vorspiel« von Strauss und Liszts »Hunnenschlacht«. Den solistischen Teil des Abends interpretierte Frau *Grumbacher-de Jong* in einer Reihe Lieder von Schubert bis Hugo Wolf. Der herrliche Gesang der anmutigen Künstlerin und die detailiert feine Vortragsweise derselben fanden volle Wertschätzung. Neben Herrn Prof. Woyrsch wirkt auch Herr Konzertmeister *Bignell* in Altona konzertlich mit bestem Erfolge. Das erste Konzert des von ihm gegründeten Streichorchesters brachte außer Werken von Schumann, Händel und Liszt das Geigenspiel des 16jährigen Fräul. *Tilde Scamoni* aus Neapel. Die jugendliche Künstlerin bewies im technisch abgerundeten musikalisch feinsinnigen Vortrage des A moll-Konzertes von Vieuxtemps und den D moll-Variationen von Corelli eine bereits hoch entwickelte Kunst, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Es sei nicht versäumt, auf die direktionellen Fähigkeiten des Dirigenten rühmlichst hinzuweisen. — Noch eine zweite Geigenfee lernte die Hamburger Kunstwelt in diesen Tagen schätzen. Es ist dies Frau *Irma Saenger-Sethe*, die in dem zweiten Abonnements-Konzert der Berliner Philharmonie unter Prof. *Arthur Nikisch* am 11. November erschien. Die Dame spielte das Mozart untergeschobene Es dur-Konzert mit ausgeglichener Technik und gediegenem Ausdruck. Das Orchester excellierte unter der hypnotisierenden Führung in Bruckners neunter Sinfonie und der Sinfonie B dur von Schumann. — Im zweiten Volks-Konzert des Vereins Hamburgischer Musikfreunde (Prof. *Spengel*) kam u. a. die klangschöne Ouvertüre »Renata« unseres Ferd. Thieriot mit bestem Erfolg als Novität zu Gehör. — Als eine interessante Erscheinung ist die am 24. November stattgefundene Matinee von Kompositionsschülern des seit Oktober hier wirkenden *Max Loewengard* zu bezeichnen. Der Konzertgeber hatte sich zur Einführung in das Hamburger Kunstleben die begabtesten seiner Berliner Schüler kommen lassen. Unter ihnen zeichnete sich besonders die sechzehnjährige Chilenin *Flora Joutard* als hervorragend entwickelt aus. — Von den vielen Konzerten, die sonst im November veranstaltet wurden, sei das des Herrn *Willy Burmester* genannt. Es brachte eine Reihe technisch vorzüglicher Vorträge und wurde von Herrn *Mayer-Mahr* pianistisch in wertvoller Weise unterstützt. — Die Kammermusik ist wieder reich durch einheimische und auswärtige Kunstkräfte vertreten. Von den letzteren sind es nach wie vor die Böhmen, deren Aufführungen klassischer und moderner Kammermusik mit Hinzuziehung von Pianisten erster Bedeutung große Anziehungskraft ausüben. Im dritten Konzert betätigte sich Herr Prof. *Max Pauer*, Stuttgart, in Smetanas G moll-Trio. Das Böhmische Streich-Quartett ist infolge seiner vorzüglichen Leistungen und der den Künstlern zu teil gewordenen Sympathie bei uns derartig heimisch geworden, daß dasselbe sozusagen ein Unseres geworden ist.

Prof. Emil Krause.

Leipzig. Nachdem im zweiten Gewandhauskonzerte (am 20. Oktober) dem Andenken des verstorbenen Königs Georg von Sachsen gebührend Rechnung getragen ward, wandte sich das dritte Konzert (27. Okt.) wieder der heiteren Muse zu durch Vorführung der Mendelssohnschen Sommernachtstraum-Ouvertüre und dreier reizender Tanzstücke aus Grétrys heroischem Ballet »Céphale et Procris« (zum Konzertvortrag frei bearbeitet von Felix Mottl), denen eine Reihe Lieder (vorgetragen von Fräulein *Ehler*) und Brahms' urkräftige Sinfonie No. 1, C moll, Op. 68 folgte.

Ein ganz besonderes Interesse wendete sich im vierten Konzerte 1. den Violinvorträgen von Prof. *Heermann* — bestehend in Mendelssohns Konzerte Op. 64, sowie in dem Scherzo Op. 42 von Tschaikowsky und dem Adagio E dur (Köchels Verzeichnis No. 261) von Mozart —, 2. der erstmaligen Vorführung der »Symphonia domestica« von *Richard Straufs* zu, welcher gewissermaßen als erklärendes Motto vom Komponisten die Worte beigegeben sind: »Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet.« Dieselbe stellt an die Leistungsfähigkeit sowohl des Dirigenten als auch des Orchesters die allerhöchsten Ansprüche. Was den Erfolg, den das Werk bei seiner Erstaufführung erzielte, anbetrifft, so war derselbe ein sehr geteilter. Daß der Komponist ein Meister

der Orchestertechnik ist, daß geniale Züge teils humoristischer Art, sowie sonnige melodische Partien den Hörer in tiefster Seele erfassen, ist wahr; daß aber bei allem Geistreichen vieles ästhetisch Abstoßende, Wüste in dem Werke vorkommt, ist ebenfalls nicht in Abrede zu stellen.

Zwei im fünften Konzerte vorgeführte Novitäten: »Vyšehrad« von *F. Smetana* und »Sinfonie No. 2 C moll« von *Anton Bruckner* entsprachen wieder dem normaleren Kunstgeschmacke und fanden sehr günstige Aufnahme.

Eine noch über Strauß gehende Novität war die in der zweiten Kammermusikunterhaltung vorgeführte Sonate für Violine und Klavier (C dur, Op. 72) von *Max Reger* — dem Komponisten und von Konzertmeister *Edgar Wollgandt* in vollendet technischer Weise interpretiert. Wo aber, möchte man fragen, soll Polyhymnia, die nach Schiller »die Seele aushaucht« — hinkommen auf diesem Wege, d. h. durch Kompositionen aneinander gereihter technischer Schwierigkeiten und Mißklänge aller Art, ohne gedanklich zu verfolgenden Faden!?

Das sechste Gewandhauskonzert (am 24. Nov.) zeichnete sich durch die Mitwirkung von *Eugen d'Albert* und dessen Gattin Frau *d'Albert-Fink* aus. Ersterer brachte zwei seiner Kompositionen, die Ouvertüre zu der Oper »Der Improvisator« und »vier Gesänge mit Orchesterbegleitung«, in denen die Gattin des Komponisten die Solo-Partie sang, zu Gehör. Außerdem trug »der Löwe des Klavierspiels« noch das Klavierkonzert (No. 1, Esdur) von Liszt und verschiedene Solostücke vor. Den Abschluß des Konzertes bildete Rob. Schumanns wunderbare, kraftvolle Sinfonie No. 2 (C dur).

Das siebente Gewandhauskonzert am 1. Dezember enthielt wieder zwei prächtige, geistvolle Novitäten: a) in den Orchester-Variationen über ein lustiges Thema von *Georg Schumann*, b) in der Sinfonie No. 4, G dur von *Anton Dvořák*, denen als Anfangsnummer Beethovens Coriolan-Ouvertüre vorausging. Der solistische Teil des Konzertes bestand diesmal nur aus Gesangsvorträgen der Frau *Ottilie Metzger-Froitzheim:* Arie aus »Samson und Delila« von Saint-Saëns, sowie verschiedener Lieder.

Prof. A. Tottmann.

Zürich. Neben den Abonnements-Tonhallenkonzerten verdient das Herbstkonzert unserer bedeutendsten hiesigen Chorvereinigung, des »Gemischten Chors«, der unter Leitung Volkmar Andreaes steht, besondere Erwähnung. Sein Programm setzte sich ausschließlich aus Werken zusammen, die wenigstens in Zürich, zum erstenmal zur Aufführung gelangten. Die erste Nummer bildete Fr. Hegars jüngste Schöpfung für Gemischten Chor, Orchester und Baritonsolo »Ahasvers Erwachen«, ein Werk, das bei guter Aufführung eines starken Erfolges sicher sein darf. Friedrich Hegar, der Meister der Männerchorballade, hat in diesem seinem neuesten Werke etwas wirklich Großes geschaffen, ein in blendenden Farben ausgeführtes Tongemälde von packender Wirkung. Ohne Zweifel bildet dieses neue Chorwerk (soeben bei Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich erschienen) das bisher in Basel und Bern (Schweiz. Tonkünstlerfest) zur Aufführung gelangte, eine wertvolle Bereicherung des Repertoires der Chorgesangvereine. Rich. Strauß war mit drei Nummern in diesem Konzert vertreten: einer sechzehnstimmigen »Hymne« (»Jakob, dein verlorner Sohn kehrt wieder«), die, von Andreae frei und geradezu glänzend dirigiert, eine prächtige Wiedergabe erfuhr, und zwei Gesängen für Bariton und Orchester Op. 44 (»Notturno« und »Nächtlicher Gesang«). Das bei der dem Sänger gegenüber rücksichtslosen Instrumentierung undankbare Baritonsolo sang Herr *Rich. Breitenfeld* aus Frankfurt, der auch der Partie des Ahasver in dem Hegarschen Chorwerk seine prächtigen Stimmittel zur Verfügung stellte und überdies *Hans Pfitzners* Ballade »Herr Oluf«, eine überaus stimmungsvolle Komposition, mit viel Temperament zum Vortrag brachte. Den Abschluß bildete V. Andreaes herrlich empfundene Kantate: Das Göttliche (»Edel sei der Mensch, hilfreich und gut«), in der der jugendliche Komponist, der auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest mit seiner sinfonischen Fantasie (»Schwermut, Entrückung, Vision«) so glänzend bestand, eine höchste Achtung gebietende Beherrschung des Vokal- und des Instrumentalsatzes verrät.

Auch unsere Oper ist nicht ganz ohne »Ereignisse« geblieben. Von den verschiedenen Neueinstudierungen — bei den vielen neuen und jungen Kräften unseres Ensembles hätte fast jede im Repertoir erscheinende Oper als »Neueinstudierung« zu gelten — wollen wir absehen und uns in unserm Bericht auf die wenigen Erstaufführungen beschränken, die wir in dieser Saison erlebten. Da wäre zunächst eine lyrische Komödie: »Sein Vermächtnis« von *Hans Jelmoli*, einem jungen Züricher zu nennen, der früher als Kapellmeister in Mainz und Würzburg tätig war. Die kleine einaktige Oper, in welcher der Dialog einen ziemlich breiten Raum einnimmt, ist nach dem Vorbild der französischen Spieloper aufgebaut und birgt bei ihrer Kürze eine Fülle entzückender Melodien. Die Komposition ist filigranartig, einzelne Nummern der Partitur sind von bestrickendem Reiz, aber sie folgen etwas unvermittelt und abgerissen aufeinander, was dem Ganzen einen, man möchte sagen skizzenhaften Anstrich gibt, der noch erhöht wird durch die stellenweise etwas dünne Instrumentierung. Jedenfalls aber ist die Musik durchaus originell und stellt der Erfindungsgabe des Autors ein gutes Zeugnis aus. Den Text holte sich Jelmoli bei Scribe und Mélesville, indem er deren Vaudeville »l'amour platonique« mit Geschick deutsch bearbeitete. Um die Aufführung des anspruchslosen Werkchens, das starken Beifall fand, machte sich Direktor *Reucker* durch eine geschmackvolle Inscenierung verdient.

Einen interessanten Abend bereitete uns die Direktion durch die erste deutsche Aufführung der beiden Preisopern vom letzten Preisausschreiben des Mailänder Musik-Verlegers Sonzogno »Manuel Menendez« von *Lorenzo Filiasi* und »La Cabrera (Die Ziegenhirtin) von *Gabriel Dupont*. Daß das lyrische Drama Manuel Menendez einen größeren äußeren Erfolg zu verzeichnen hatte als das Musikdrama »La Cabrera«, mag seinen Grund in dem Umstande haben, daß im Publikum die begeisterten Landleute des ersteren Komponisten stark vertreten waren, vielleicht auch darin, daß sich das am Schlusse eines Abends den Ausgängen zueilende Publikum nicht mehr Zeit zu seinen Beifallsäußerungen zu nehmen pflegt. Für die Qualität der beiden Opern, darf es jedenfalls nicht als Maßstab gelten, denn »La Cabrera« ist unstreitbar die musikalisch wertvollere. In ihr haben wir es mit dem Werke eines wirklichen dramatisch-musikalischen Genies zu tun, das mit bescheidenen, aber um so feineren Mitteln Effekte erzielt, die Filiasi nur mit den stärksten Kraftausdrücken wuchtiger Orchestrierung erreicht.

Dupont ermöglicht sich dadurch für sein Musikdrama eine Steigerung, die dem »Manuel Menendez« — wir sprechen natürlich nur von der Musik — abgeht. Hätte Filiasi nicht vor der letzten Scene nach berühmten Mustern, ein Intermezzo eingelegt, das bei der Erstaufführung wiederholt werden mußte, so würde das Interesse an seiner Musik gegen Ende des Dramas hin wesentlich abflauen und den Erfolg ernstlich in Frage stellen.

Interessant und fesselnd sind beide Werke, die von hier aus gewiß ihren Weg über die deutschen Opernbühnen machen werden. In »Manuel Menendez« sangen *Max Merter*, unser viel versprechender neuer Heldentenor, und Fräulein *v. Szekrenyessy* die tragenden Partien mit bestem Gelingen, während in der »Cabrera« nur Fräulein *Schröder* den Anforderungen ihrer Rolle genügte. Herr *Königer* (Predritto) war der seinen in gesanglicher und darstellerischer Beziehung nicht gewachsen. Als jüngste Erstaufführung ist noch *Weinbergers* komische Oper »Schlaraffenland« zu erwähnen, die, wenn auch hinsichtlich der Originalität nicht ganz einwandfrei, einen starken Erfolg hatte. Die Komposition auf all ihre Themen und Anklänge an schon Dagewesenes zu zergliedern, fehlt es in diesen Spalten an Raum. Hübsche Melodien und überaus geschickte Instrumentierung müssen ihr nachgerühmt werden und dies dürfte im Verein mit dem Umstand, daß angesichts prächtiger Szenenbilder auch das Auge auf seine Rechnung kommt, genügen, die liebenswürdige Novität längere Zeit auf dem Spielplan zu erhalten. Das Inscene verrät Direktor *Reuckers* geschickte und geschmackvolle Regie und in der musikalischen Leitung stellte Kapellmeister *L'Arronge* als temperamentvoller und umsichtiger Dirigent seinen Mann. In den dankbaren Hauptpartien bewährten sich Frau *Reucker-Trebefs* und die Herren *Merter, Neugebauer* und *Schade.*

Zu den musikalischen Ereignissen unserer Stadt gehörte endlich noch das viermalige Gastspiel des sächs. Kammersängers *Carl Burrian*, gelegentlich dessen sich uns der unvergleichliche Gesangskünstler als Richard (»Maskenball«), Lohengrin, Siegfried und José (»Carmen«) vorstellte. Großartig in jeder dieser Partien bot Burrian als Jung-Siegfried eine Glanzleistung, vor der jede Kritik verstummt.

E. Trp.

— Der akademische Verein »Organum« des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin feiert in diesem Jahre sein 20jähriges Stiftungsfest Der Verein wurde im Juni 1886 von damaligen Studierenden der Hochschule unter lebhafter Unterstützung des unvergeßlichen † Professors Dr. *Alsleben* gegründet und besteht zur Zeit aus über 160 »Alten Herren« und den jeweiligen Aktiven. Die von dem Kapellmeister *Hans Sonderburg*-Kiel geleitete Monatschrift »Organum« hält das Bewußtsein von der innigen Gemeinschaft aller Bundesbrüder lebendig. Da im Juni die meisten Mitglieder durch Berufsgeschäfte verhindert sein werden, nach Berlin zu kommen, ist die Feier des Stiftungsfestes für die Tage gleich nach dem Osterfeste in Aussicht genommen. Außer einem großen Festkommers ist am Tage zuvor ein Kirchenkonzert und ein gemeinschaftliches Essen beabsichtigt. Die Zwischenzeit wird ernsten Beratungen gewidmet, zu denen allerlei Mißstände im Berufsleben der Kirchenmusiker und Musiklehrer an höheren Lehranstalten Stoff in Fülle bieten. Auch in diesem geschätzten Blatte seien alle Bundesbrüder in Nord und Süd, West und Ost in deutschen Landen herzlich zu der Tagung eingeladen. Das genaue Programm wird im »Organum« veröffentlicht. Das Konzert wird in der neuen Grunewaldkirche stattfinden.

Die Organisten *Franz Wagner*, *Walther Fischer* und *Bernhard Irrgang* haben hervorragende Orgelvorträge zugesagt, u. a. Toccata sexta von *Muffat* und BACH-Präludium und Fuge von *Max Reger*, denen sich Solo- und Chorvorträge anschließen.

Domorganist Ernst Dieckmann-Verden.

— No. 80 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig trägt das Bild von Peter Cornelius im Titel. Die Veröffentlichung der ersten kritischen Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke beginnt mit der bisher noch nicht gedruckten ersten Ouverture in H moll zum Barbier von Bagdad, den unveröffentlichten Liedern, Duetten und Chören und wird binnen Jahresfrist abgeschlossen sein. Sie wird eine beträchtliche Anzahl zum erstenmal erscheinender Werke von Cornelius enthalten, ebenso wie die erste Gesamtausgabe seiner literarischen Werke (4 Bände Briefe, Aufsätze und Gedichte) viel Neues gebracht hat. — Joh. Hermann Scheins Werke (herausgegeben von *A. Prüfer*) sind jetzt bis zum 2. Band (Musica boscareccia und weltliche Gelegenheitskompositionen) gediehen. Professor Robert Eitner veröffentlicht als 29. Band seiner Publikationen den zweiten Teil der kurtzweiligen guten frischen teutschen Liedlein von *Georg Forster*. — Die Neue Bachgesellschaft hat ein Bach-Jahrbuch 1904 herausgegeben. Dasselbe enthält alle kirchlichen Ansprachen, Vorträge und Verhandlungen, die am zweiten deutschen Bachfest in Leipzig (1.—3. Oktober 1904) gehalten worden sind. — Aus dem Inhalt der »Mitteilungen« seien ferner hervorgehoben die Abschnitte über »Japanische Musik«, »Denkschriften des evangel. Kirchengesangvereines für Deutschland« und »Werke erlauchter Tonsetzer«, sowie die Zusammenstellungen der im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen Werke von *L. Bonvin*, *H. Cleve*, *H. Kaun*, *J. Knorr*, *F. Volbach* und *Edward Mac Dowell*. Den Grundbestandteil der »Mitteilungen« bilden die Verzeichnisse und Listen der neuerschienenen und vorbereiteten Werke des Breitkopf & Härtelschen Verlages. Diesen ist ein kurzer Musik-Verlagsbericht über das vergangene Jahr 1904 vorangeschickt, sowie die Ankündigung des neuen vollständigen Verzeichnisses des Musikalienverlages von Breitkopf & Härtel, nach Gruppen geordnet, welches auf Wunsch zu eingehender Benutzung unentgeltlich geliefert wird.

— »Der von Professor Dr. Fleischer und Genossen gegen die Firma Breitkopf & Härtel, Professor Dr. Hermann Kretzschmar und Redakteur Dr. Alfred Heuß angestrengte Prozeß ist beendet. Das Königliche Landgericht I zu Berlin hat den Anspruch der Kläger, die die Gültigkeit der Satzungen und Wahlen, sowie die Berechtigung zur Weiterherausgabe der Publikationen bestritten, in allen Punkten für unbegründet erachtet, Professor Fleischer und Genossen laut rechtskräftigen Urteils vom 27. Oktober 1904 mit ihrer Klage abgewiesen und zur Tragung der Kosten des Rechtsstreits verurteilt.«

— In einer Correspondenz aus Weimar lesen wir in der Dorfzeitung: Die Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienst, welche noch immer von vielen irrtümlicherweise für unmöglich gehalten wird, ist seit dem 1. August 1904 in dem Dorf Kranlucken im Eisenacher Oberland eine vollendete Tatsache. Als dort die Dienstvorschriften für Kirchendiener in »moderner« Fassung in Kraft treten und bei dem alten Lehrer in Anwendung gebracht werden sollten, wurden die schon längst mißlichen Zustände zwischen dem Geistlichen und dem Lehrer so unerquicklicher Art, daß sie die Gesundheit des alten Lehrers zu untergraben schienen. Der 72jährige Lehrer sah sich zu der Erklärung veranlaßt, sein Lehramt niederzulegen, wenn er nicht gänzlich vom Kirchendienst befreit würde. Um nun den verdienten Lehrer noch einige Zeit seinem Beruf zu erhalten, hat man denselben seiner Verpflichtung als Kirchendiener entbunden. Ein junger Mann aus dem Dorf hat den Organistendienst und ein anderer den Küsterdienst übernommen. Pfarrer und Lehrer scheinen sich dabei sehr wohl zu fühlen, wenigstens sind Klagen, wie sie vom Geistlichen über den Lehrer geführt wurden, über die jetzigen Kirchendiener nicht bekannt geworden. Kranlucken steht nun auf keiner höheren Kulturstufe als die anderen Dörfer des Geisaer Amts (Glauben's gern. Die Red.), und was dort leicht möglich ist, dürfte anderswo nicht unmöglich sein. In vielen Dörfern leben jetzt schon Musikverständige, welche den Lehrer im Verhinderungsfall auf der Orgel und im Gesang vertreten. (Aber wie? Die Red.) Junge Leute (Handwerker) im Dorf, welche Lust und Liebe (Talent ist nicht nötig. Die Red.) zur Musik haben, können heute für wenig Geld ein Klavier erstehen und sich in kurzer Zeit zu brauchbaren (Na, na! Die Red.) Organisten ausbilden. (Der Einsender scheint einen hübschen Begriff von einem brauchbaren Organisten zu haben. Die Red.) Es dürfte auch nicht schwer fallen, Kurse für angehende Kirchendiener und Organisten einzurichten.

— Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach, von dem die Bachnummer unserer Zeitschrift (Oktober 1904) eine Abbildung

brachte, ist von der Bachgesellschaft für 35000 M angekauft worden. Es soll zu einem Bach-Museum ausgebaut werden.

— Das österreichische Unterrichtsministerium plant eine Gesamtausgabe des Volksliederschatzes aller Völker. Eine schwierige, aber im höchsten Grade wichtige Aufgabe.

— Der Musikverlagsbericht 1904 der Firma Breitkopf & Härtel ist erschienen und auf Wunsch vom Verlage unentgeltlich zu haben.

— An Rechtsanwalt Faisst in Stuttgart hat der Kaiser von Österreich für seine Verdienste um die Sache Hugo Wolfs das Offizierkreuz des Franz Josefordens verliehen.

— *Edgar Istel* hat unlängst Dichtung und Musik einer komisch-romantischen Oper in einem Akt, »Der fahrende Schüler« betitelt, vollendet. Dieselbe erscheint demnächst bei Max Brockhaus in Leipzig.

Preisausschreiben. Einen Preis von 1000 M hat der auf dem Gebiete geistlicher Musik bestens bekannte Pfarrer *Hermann Barth* in Ruhlsdorf-Niederbarnim für die beste Melodie zu einem Gesangbuchsliede ausgesetzt. Schlußtermin für die Einsendungen am 1. März. Die die leitenden Gedanken der Sache enthaltende Broschüre Barths ist für 45 Pf. in Briefmarken franko vom Verlage Paul Pittius, Berlin, Alte Jakobsstr. 13 oder auch direkt vom Verfasser zu beziehen.

Besprechungen.

Musiklexikon von Hugo Riemann. Sechste gänzlich umgearbeitete und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage. Leipzig, Max Hesses Verlag, 1904. XX u. 1508 Seiten Text bietet diese Ausgabe gegenüber der XXIV und 1284 Seiten zählenden 5. Auflage. Damit ist jedoch nicht im geringsten ein Maß für die Erhöhung der Bedeutung ihres Inhalts gegeben. Diese ist zunächst zu finden in dem Zuwachs an Material über das russische Musikleben. Auch die Artikel, die über das englische, französische, spanische Musikwesen belehren, sind vermehrt worden. Über die ausländische Musikpflege orientiert *Riemanns* Lexikon bis jetzt allein in einigermaßen autoritativer Weise. Neues Material enthalten ferner die theoretischen Artikel. Nicht nur *Riemanns* eigene Fortschritte, auch die der Musikforschung neben ihm (*G. Cappellen* z. B.) gaben hierzu Veranlassung. Das bisher schon unübertroffene Lexikon ist überraschend vervollkommnet aber nicht nur durch die Vermehrung des Materials, sondern vornehmlich auch durch die Korrektur des alten Stoffes. Zahlreiche Namen, die nur toten Ballast bildeten, *John Abbey*, *Leonhard Wolf* usw. usw., sind ausgemerzt worden, andere Artikel haben angebrachtermaßen Kürzungen erfahren, und sei es nur, wie z. B. der über *Weingartner*, durch die Streichung leerer Worte als: ein Komponist moderner Richtung, mehrfach auch sind Notenbeispiele beseitigt. Bei den Kürzungen und Strichen ist mit größter Zurückhaltung verfahren worden. Jeder Federstrich am alten mußte unbedingt eine Verbesserung bringen. Wie peinlich die Durcharbeitung gehandhabt wurde, läßt sich Seite für Seite verfolgen. Zwei Beispiele: Für die Tonartenbezeichnung durch A♯♯ = A dur wurde früher Seb. Bach als letzter Ausläufer genannt, in der 6. Auflage heißt es: die Bezeichnung war noch »bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts« üblich. Vor der Aufzählung der Werke des Abaco steht jetzt eine kurze Charakteristik ihrer Bedeutung als der reinsten Repräsentanten des hoheitsvollen Typus der zur Reife gelangten italienischen Kammermusik. Trotz der aufgewendeten Sorgfalt werden sich auch künftig Lücken des Lexikons herausstellen, deren Bekanntgabe an *Riemann* eine Ehrenpflicht des sie Findenden ist. So fehlt z. B. ein Artikel über *Theodor Streicher*. Vielleicht wäre eine Bemerkung über die Kompositionen von Wunderhorntexten am Platze, in deren heutiger Bevorzugung eine auch anderwärts im Kunstleben erscheinende Renaissancebewegung sichtbar wird. Wagners Tristan und Isolde wird auch in dieser Auflage als Oper bezeichnet, im Wagnerartikel sind die Wagneriana *Seidls* als zweibändiges Werk verzeichnet, im Artikel *Seidl* steht richtig 3 Bände. Auch Entgleisungen im Ausdruck sind noch hie und da vorhanden. Ein »bekanntlich« (S. 1427) kennt der Lexikograph nicht. Ebenso fällt der Satz S. 1429 aus dem Lexikonstil heraus: Wer die Großartigkeit dieses Gedankens . . . nicht verstehen will, dem ist nicht zu helfen.« Es ist allerdings nicht zu verkennen, daß solche persönliche Äußerung in all' der lexikalischen Sachlichkeit nicht gerade unangenehm berührt. Glücklicherweise zeigt das Lexikon aber auch ohne sie den Mann dahinter, der es schuf. Und das ist das glänzendste Zeugnis für das Werk. Es spiegelt eine eminente Persönlichkeit.

Franz Rabich.

Richter, O., Volkskirchenkonzerte und liturgische Andachten in Stadt und Land. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Herr Musikdirektor *Richter* tritt in dieser Broschüre warm für Einführung Bachscher Musik in kleinen Kreisen ein und gibt einen sehr vernünftigen Weg an, wie das Publikum in Bachs Geist hineinwachsen kann, indem vom Leichtfaßlichen zum Schwerverständlichen weitergeschritten wird. Wir empfehlen nachdrücklich das kleine Werkchen, das nicht nur auf Bachsche Werke, sondern auch auf Werke anderer Meister hinweist, können freilich unsere früher gemachten Bemerkungen nicht unterdrücken, daß eine ländliche Musikaufführung Bach niemals gerecht werden kann. R.

Nelle, Wilhelm, Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes. Hamburg, Gustav Schloeßmanns Verlagsbuchhandlung, Preis 2 M.

Ein sehr schönes, lesenswertes Buch! Wer aus Interesse für die Choralmelodie sich über das evangelische Kirchenlied unterrichten will, hat hier die beste Gelegenheit. Es ist nicht zu umfangreich und bietet uns eine sehr frisch geschriebene und lebendige Darstellung des Gegenstandes. Der Verfasser vereinigt in sich diejenigen Eigenschaften, die zur Behandlung dieses Stoffes befähigen. Er hat poetisches Gefühl, den dichterischen Wert unserer geistlichen Lyrik zu beurteilen, er hat musikalisches Verständnis, das Lied als Lied zu würdigen, er hat historischen Sinn, seiner Geschichte in den Jahrhunderten nachzugehen, und er hat christliches Empfinden, die Bedeutung des Kirchenlieder für das Glaubensleben der einzelnen und der Gemeinde richtig einzuschätzen. Manche Teile des Buches sind besonders gut ausgefallen. So gelingt es dem Verfasser, uns wirklich einen Hauch vom Geiste Luthers verspüren zu lassen. Mit besonderer Liebe ist auch Paul Gerhardt behandelt. Etwas zu kurz sind die neueren Kirchenliederdichter weggekommen, obgleich doch ohne Zweifel die Zeit kommen wird, wo eine ganze Zahl ihrer Lieder Gemeingut unserer Gesangbücher sein wird. Die Schreibweise *Nelles* ist niemals langweilig; manchmal bewegt er sich vielleicht sogar ein wenig zu sehr in superlativen Ausdrücken wie ergreifend, erschütternd, gewaltig. Immerhin ist diese seine lebhafte Schreibweise gerade darum von großem Wert, weil das Buch nicht für Fachmänner und Gelehrte, sondern für gebildete Laien geschrieben ist. Der Verfasser denkt besonders an christlich interessierte Laien. Doch sollten auch solche, denen die Kirche und die christliche Weltanschauung fremd geworden sind, vorurteilslos nach einem solchen Buche greifen. Kein Mensch — und wäre er Atheist, — kann leugnen, daß in unserem Kirchenliede ein sehr bedeutsames Stück deutschen Geistes- und Gemütslebens enthalten ist, daß man, um wahre innere Tiefe kennen zu lernen, und um vom besten Fühlen unseres einfachen Volkes etwas zu erfahren, das deutsche evangelische Gersangbuch, das vielfach im Volk mehr als die Bibel gelesen wird, zur Hand nehmen muß. Darum wünschen wir dem *Nelle*schen Werk, welches Verständnis für unser Kirchenlied zu erschließen geeignet ist, die weiteste Verbreitung.

Emleben b. G. J. Blankenburg.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 6.
Ausgegeben am 1. März 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Felix Weingartner.

Sein Leben und Schaffen.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

Der äußere Lebensgang des in seiner Wirksamkeit als vielseitig schaffender Künstler Hochdastehenden vollzog sich im allgemeinen auf ebener Bahn, und so war die Skala der Kunstentwicklung eine gleichmäßig ruhig aufsteigende, bis sie zu der Höhe kam, auf der sie heute steht.

Felix Weingartner, Edler von Münzberg, erblickte am 2. Juni 1863 in Zara (Dalmatien) das Licht der Welt. Den Titel »Edler von Münzberg« erhielten seine Vorfahren in Anerkennung großer Verdienste bereits unter Maria Theresia. Obwohl in Dalmatien geboren, ist Weingartner doch deutscher Abstammung, denn sein Vater war ein Wiener, seine Mutter eine Schlesierin, und auch seine Vorfahren sind sämtlich Deutsche gewesen. Der Vater, der in Graz Staatsbeamter war, wurde auf seinen speziellen Wunsch, nach einer südlicher gelegenen Stadt versetzt zu werden, in Zara stationiert.

Er starb, als der Knabe vier Jahre alt war, wonach die Mutter nach Graz übersiedelte. Hier empfing Felix den ersten Schulunterricht. Die Unterweisungen in der Musik, besonders im Klavierspiel, erteilte ihm die vornehm gebildete Mutter, und ihr verdankt er die grundlegende Anregung zu seiner späterenAusbildung. Nach Absolvierung der ersten Studien war es der Dirigent des Steiermärkischen Musik-Vereins, Dr. *Wilhelm Meyer*, der die weitere Führung übernahm. Dieser hochangesehene Pädagoge, in Österreich-Ungarn unter dem Namen W. A. Remy (1831 bis 1898) bekannt und geschätzt, durfte auch seinerzeit *Busoni*, *Kienzl*, *Reznicek*, *Sahla* usw. zu seinen Schülern zählen.

Aus der ersten Jugend Weingartners wäre kaum Bemerkenswertes anzuführen.

Der in kleinen Verhältnissen aufgewachsene Knabe war schweigsam, aber stets fleißig. Musik trieb er mit so glühendem Eifer, daß die Lehrer im Gymnasium es übel vermerkten. Trotzdem machte er alle Klassen regelmäßig und ohne Wiederholung durch und bestand das Abiturientenexamen.

Der Schaffensdrang war ihm zur zweiten Natur geworden. Die Neigung zur Komposition hatte schon in der frühesten Kinderzeit begonnen von dem Moment an, da er die Noten kennen lernte. Viele Kompositionsversuche geben hiervon Kunde. Die Bühne interessierte ihn schon damals ganz besonders. So wurden, um nur Einzelnes anzuführen, einige Szenen des Textbuches von Spontinis »Ferdinand Cortez« komponiert. Es folgten Grillparzers »Melusine« und anderes. Von dem gemeinsam mit einem Schulfreund verfaßten Textbuch »Arminius, Deutschlands Befreier« wurde ein ganzer Akt in Orchesterpartitur fertiggestellt. Auch Orchesterstücke, Lieder usw. entstanden in dieser Kinderzeit. Erst im 14. Lebensjahre machte

sich eine gewisse Selbständigkeit und formale Gliederung der Kompositionsversuche geltend.

Weingartners Begabung hatte sich bereits in so erfreulicher Weise entwickelt, daß 1879 die ersten Klavierstücke der Öffentlichkeit übergeben werden konnten. Ich erinnere deutlich, daß mich der verstorbene Musikverleger Fritz Schuberth in Hamburg 1880 bei der Überreichung der ersten Opera zur Rezension besonders auf den im Werden begriffenen Künstler aufmerksam machte. Es waren die Klavierstücke Op. 1, 2 und 3. Diese Erstlingswerke hatten so reichen Erfolg, daß sie dem Aufstrebenden ein Staatsstipendium eintrugen. Brahms, dem Weingartners Kompositionen vorgelegt wurden, hatte durch seine warme Empfehlung diese Auszeichnung befürwortet. — Nach Beendigung der Gymnasialstudien in Graz ging Weingartner 1881 nach Leipzig, trat als Schüler in das dortige Konservatorium ein und ließ sich für die Dauer des Aufenthaltes als Student der Philosophie immatrikulieren. Seine Lehrer daselbst waren *Reinecke, Jadassohn* und besonders *Oskar Paul.* Von wichtigem Einfluß war die im nächsten Jahre bei einem Besuche in Weimar erfolgte Begegnung mit *Franz Liszt*, dessen aufrichtiges Interesse Weingartner in mehr als einer Beziehung, namentlich durch die Hingabe an die Schöpfungen des Meisters, erregte. Liszts wundervolle, hinreißende Klavierdiktion machte auf Weingartners empfängliches Gemüt den tiefsten Eindruck. Die Wiedergabe der Sonate Op. 106 von Beethoven, insbesondere das fis moll Adagio derselben, begeisterte den jungen Künstler im höchsten Grade. Auch Liszts sinfonische Dichtung »Tasso« überwältigte ihn derart, daß er sich mit besonderer Liebe dem Studium der Lisztschen Dichtungen zuwandte. Der Meister ermunterte den jungen Künstler zum Verbleiben in Weimar, eine Einladung, der er auch 1883 Folge leistete, nachdem er das Leipziger Konservatorium, mit dem Mozartpreise ausgezeichnet, absolviert hatte.

Von Bedeutung für Weingartner war ferner seine Begegnung mit Rich. Wagner gelegentlich der ersten Parsifal-Aufführung in Bayreuth 1882. Weingartner hatte, wie dies bei seinem Temperament und Streben nicht anders sein konnte, sich mit Begeisterung den Tondramen des großen Dichterkomponisten zugewandt, und so war das persönliche Zusammentreffen mit Wagner, über das Weingartner in seiner interessanten belehrenden Schrift »Bayreuth« (Seite 12) berichtet, von impulsierendem Einfluß auf sein weiteres Schaffen.

Eine erste Probe direktioneller Begabung gab Weingartner beim Abgang vom Leipziger Konservatorium mit der Übermittelung der 2. Sinfonie Beethovens. Das Ergebnis war ein so überaus günstiges, daß er sich entschloß, die Direktions-Karriere zu wählen. Wesentlich beeinflußt durch die äußeren Verhältnisse, die ihn zwangen, eine Erwerbsquelle zu finden, mußte sich somit der Schaffensdrang zunächst dem wiederzugebenden Kunstwerke zuwenden, und hier war es die Laufbahn des Kapellmeisters, die bestimmend für ihn wurde. Daß bei alledem die Liebe zu eigener Schöpfung nicht aufhörte, ist begreiflich.

Inzwischen hatte sich der Künstler auch mit großer Neigung dem höheren Klavierspiel zugewandt und in dieser Beziehung manche Erfolge in der Öffentlichkeit errungen.

Schon vor dem 20. Lebensjahre erschien Weingartner mehrfach als Konzertsolist. 1883 machte er eine größere Tournee mit dem Tenoristen *Anton Schott* durch die Rhein- und Niederlande, wobei er am Flügel begleitete und Solo spielte. Jahre vergingen, bevor Weingartner wieder am Klavier in der Öffentlichkeit erschien.

Am 23. März 1884 wurde auf Liszts Veranlassung Weingartners erste größere Oper »Sakuntala« (3 Akte) in Weimar zur Aufführung gebracht. In diesem Werke offenbart sich zum ersten Male das Doppeltalent des Dichters und Komponisten als ein Nacheiferer Wagners, wobei der Dichter als der bedeutendere hervortritt.

Die nach dem Erfolg der Oper eingeschlagene Laufbahn als Kapellmeister fand 1884 zuerst Betätigung in einem Engagement am Stadttheater in Königsberg, dem 1885 die zweijährige Wirksamkeit in Danzig folgte. Inzwischen erschien 1886 die zweite Oper »Malawika« auf der Münchener Hofbühne. Hierauf berief man Weingartner als Kapellmeister an das Stadttheater in Hamburg, wo er bis 1889 wirkte. In Hamburg trat Weingartner, wie schon früher in den andern Städten, überzeugungstreu für die Schöpfungen Wagners ein. Er beteiligte sich interessevoll an dem 1883 von *Josef Sucher* und *Carl Armbrust* ins Leben gerufenen Zweigverein des Allgemeinen Rich. Wagner-Vereins. Dieser Zweigverein bestand nur wenige Jahre und fand seine Auflösung unter mißlichen Verhältnissen. Das Gesellschaftliche trat wesentlich in den Vordergrund, und was die künstlerische Seite betrifft, so waren es ausschließlich Arrangements von Opernszenen usw., die mit Klavierbegleitung zu Gehör kamen. Allerdings standen den Leitern des Vereins, insbesondere Sucher, die Opernkräfte zur Verfügung, aber auch mit ihnen wurde wenig mehr erreicht als eine konversationelle Unterhaltung.

Eigentümlicherweise fand Weingartner in Hamburg nicht die ihm gebührende Anerkennung. Man hatte es später sehr zu bereuen, den Künstler nicht in der hanseatischen Metropole gefesselt zu haben. Dies zeigte sich zunächst im Herbst 1895, als Weingartner als Konzertdirigent der Berliner Philharmonie in Hamburg erschien. Leider war sein Wirken als Gastdirigent daselbst nur von kurzer Dauer, denn schon am 1. April 1898 erschien er dort zuletzt in der Direktion der genußreichen Auf-

führungen. Wiederholt, noch in der Saison 1903/04, erging an ihn die Aufforderung, der Hamburger Kunstwelt dauernd anzugehören, was jedoch infolge anderer Engagements, wie weiter unten dargelegt wird, nicht geschehen konnte.

Der Hamburger Wirksamkeit folgte eine dreimonatliche Vertretung des erkrankten *Otto Dessoff* in Frankfurt, worauf Weingartner nach Mannheim ging.

Die eingegangenen Verpflichtungen an den Hofbühnen in Mannheim 1889/91 und der Reichshauptstadt 1891/97 befestigten Weingartners Bedeutung. In das Antrittsjahr der Berliner Tätigkeit als Hofkapellmeister fällt die Verheiratung mit *Marie Juillerat*. Die Ehe wurde jedoch nach einigen Jahren nach beiderseitiger Übereinkunft wieder gelöst.

Ein wichtiges Moment seiner direktionellen Tätigkeit bildete die Führung der Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle in Berlin, denen Weingartner noch heute als Hofkapellmeister, nachdem er das Amt als ständiger Operndirektor niedergelegt hat, vorsteht. In die Berliner Operntätigkeit fällt auch die Erstaufführung der dritten Oper „Genesius« (3 Akte).

1897 siedelte Weingartner nach München über, um die Leitung des von Dr. *Kaim* ins Leben gerufenen Orchesters zu übernehmen. Über die Gründung und Weiterbildung des Kaim-Orchesters dürften einige Ausführungen hier geboten erscheinen. Hofrat Dr. *Kaim* in Kirchheim (Teck bei Stuttgart) ist seiner ursprünglichen Wahl nach Philologe und Schriftsteller. Er gehört zu den verhältnismäßig wenigen, die durch unermüdliche opferwillige Tätigkeit im Dienste der Kunst Dauerndes und Bedeutendes geleistet haben. 1888 hielt er Vorlesungen über Shakespeare an der Polytechnischen Hochschule zu Stuttgart, und auch in München trat er häufig mit wissenschaftlichen Vorträgen an die Öffentlichkeit. Er sprach u. a. gelegentlich des Münchener Philologentages über »Hamlet«, und neben zahlreichen in den verschiedensten Zeitschriften verstreuten Abhandlungen, Reisebeschreibungen und Gedichten sind mehrere seiner Studien im Druck erschienen.

Schon als Student in Tübingen war Kaim neben der Wissenschaft die Pflege der Musik ein Herzensbedürfnis, und einen Markstein in seinem Leben bildete das Jubiläum der väterlichen Firma, deren 70jähriges Bestehen er im Namen derselben mit einem Festkonzert für ihre Freunde feierte. Hiermit wurde der erste Anlaß zur Begründung eines Institutes gegeben, das von kleinen Anfängen an eine über Deutschland hinausreichende Bedeutung bekommen sollte. Aus den anfänglich veranstalteten Pianisten-Abenden gingen schon im zweiten Jahre Solisten-Abende mit Unterstützung des Orchesters hervor, und so entstand hiernach aus innerer Notwendigkeit das Kaim-Orchester. Auch ein Chor wurde ins Leben gerufen. 1895 fand ein dreitägiges Musikfest in dem neuerbauten Kaim-Saale statt. In Weingartner hatte nun der Gründer die für seine Unternehmungen geeignetste Persönlichkeit gefunden; denn wie er ist Weingartner stets von idealen Bestrebungen erfüllt. Wie glücklich die Tätigkeit des Dirigenten durch die seines jungen Kollegen *Siegmund von Hausegger* in den ersten Jahren ergänzt wurde und welch' große Verdienste sich Hofrat Dr. Kaim als Schöpfer der Volks-Sinfoniekonzerte durch seine den weitesten Kreisen zugänglichen Veranstaltungen erworben, ist allgemein bekannt. Die verschiedenen Kunstreisen, welche das Kaim-Orchester bis jetzt unternommen, waren mit glänzendem Erfolg gekrönt, wie dies maßgebende Beurteilungen aus Leipzig, Wien, Stuttgart, Frankfurt, Breslau, Mailand, Hamburg, in Holland, der Schweiz, die sensationellen Erfolge beim ersten Bayrischen Musikfest in Nürnberg (1900), beim Beethovenfest in Mainz (1901) usw. bewiesen.

Die Berufung zur künstlerischen Ausbildung und Führung eines neuorganisierten, aus frischen Kräften bestehenden Orchesters gab Weingartner die Impulse, seine kompositorischen Fähigkeiten mehr als dies bisher geschehen konnte, der großen Instrumentaldichtung zuzuwenden. Der innere Zwiespalt zwischen sinfonischer Dichtung und absoluter Sinfonie, der sich vielleicht in früherer Zeit dann und wann geltend gemacht, war beseitigt, und so trat der absolute Musiker bereits ein Jahr früher in dem ersten der vier nun folgenden Orchesterwerke »König Lear« nach Shakespeare mit voller Entschiedenheit auf. Allerdings nannte Weingartner seinen »König Lear« noch sinfonische Dichtung, doch zeigt diese Komposition bereits eine klare, formelle Abrundung. Es folgten 1897 »Das Gefilde der Seligen« (nach Böcklin) und hierauf die beiden großen Sinfonien G dur und Es dur.

Trotzdem Weingartner sich in den letzten Jahren ausschließlich der Konzertdirektion hingab, blieb er doch nach wie vor der Opernkomposition zugetan, wovon namentlich die Trilogie »Orestes« ein beredtes Zeugnis gibt. Auch in diesem Werke vereinigen sich wieder, wie in den früheren Opern, der Dichter mit dem Komponisten. Der »Orestes« hat viele Aufführungen zu verzeichnen.

In die jüngste Münchener Zeit (17. Juni 1903) fällt Weingartners zweite Verheiratung mit *Feodora* Freifräulein *v. Dreifus*.

Seine kompositorische Tätigkeit hat namentlich in den letzten Jahren großen Aufschwung genommen. Sie wandte sich in drei Streichquartetten und einem Klaviersextett der Kammermusik und in vielen kürzeren Kompositionen dem einstimmigen Liede mit Klavierbegleitung und dem Sologesangsstück mit Orchester, sowie der Chorkomposition mit Orchester zu. Inzwischen waren auch kürzere, literarische Arbeiten erschienen, von denen be-

sonders die Schriften »Über das Dirigieren« und »Bayreuth« viel von sich reden machten. Weiter anzuführen sind »Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama«, »Die Sinfonie nach Beethoven« und »Carl Spitteler, ein künstlerisches Erlebnis«.

In Weingartners Wirken vereinigt sich mit dem Komponisten, Dichter, Dirigenten und Musikschriftsteller noch der hervorragend fähige Klavierspieler, der namentlich in den letzten Jahren als Interpret klassischer und eigener Kammermusikwerke mehrfach wieder in der Öffentlichkeit erschien.

Anzuführen ist eine Tournee durch Deutschland mit dem Konzertmeister *Rettich* und dem ersten Cellisten des Kaim-Orchesters, *Warnke*, die 20 Konzerte umfaßte. Auch wirkte Weingartner verschiedentlich in den Abenden des böhmischen Streichquartetts mit.

Nicht nur die Direktion der enthusiastisch aufgenommenen Sinfonie-Konzerte der Königlichen Kapelle in Berlin, auch die mehrfache direktionelle Führung anderer Orchester in verschiedenen deutschen und auswärtigen Städten wie ganz besonders das Erscheinen an der Spitze des Kaim-Orchesters haben die Bedeutung des Künstlers vielseitig befestigt.

Im Winter 1904 wurde Weingartner zur Direktion verschiedener Konzerte mit Vorführung eigener Kompositionen nach New-York berufen und erschien daselbst auch im Vortrage seines Sextetts. In dieser Saison werden diese Konzerte fortgesetzt.

In erster Beziehung dient Weingartner der idealen Verbreitung der klassischen Kunst; eigene Werke erscheinen in den von ihm geleiteten Konzerten nur in verhältnismäßig begrenzter Zahl. Das Programm derselben, in denen auch Weingartners Neubearbeitungen älterer Werke, wie z. B. die Instrumentierung der Ouvertüre zu Glucks »Alceste« und die Instrumentation der »Aufforderung zum Tanz« von Weber zu Gehör kommen, ist stets reichhaltig, und, was besonders hervorgehoben werden muß, einheitlich. Das Kaim-Orchester, das unausgesetzt von ihm hohen Zielen entgegengeführt wird, hat zur Zeit eine künstlerische Höhe erreicht, die ihm eine Stellung neben den hervorragenden Hof-Orchestern sichert.

(Schluß folgt.)

Kontrapunkt und Accordik.

Von Dr. **Hans Schmidkunz**, Berlin Halensee.

Unsere heutige Musik beruht anscheinend darauf, daß wir jeden Ton und nun gar erst jedes Intervall als Bestandteil eines bestimmten, eventuell (bei der Modulation) im Augenblick umgedeuteten Accordes denken. In diesem Sinne läßt sich sogar behaupten, daß es keine konsonierenden und dissonierenden Intervalle, sondern nur ebensolche Töne und Accorde gebe, indem der eine Ton des Intervalles in seinem Verhältnis zu dem anderen durch einen gegebenen Accord bestimmt sei. Das Intervall c g klingt konsonant, wenn ein konsonanter Accord zu Grunde liegt, z. B. c e g, zu dem beide Töne gehören; allein es klingt dissonant, wenn ein anderer Accord, z. B. c es as, zu Grunde liegt, in den zwar c, nicht aber g hineingehört.

Noch weiter kann jene Auffassung gehen und behaupten, daß alle, nicht nur unsere Musik allein, in ihrem Wesen accordisch ist, auch wenn die sie produzierenden Menschen sich dessen nicht bewußt sind. Sogenannte »latente Harmonien« sollen in allen Tonfolgen enthalten sein, so daß jede Melodie aus jeglicher Zeit und Kultur, z. B. ein fremdes Volkslied, von uns sofort harmonisiert werden könne, und zwar nicht willkürlich, sondern gemäß der Natur der gegebenen Tonfolge, in einer wenigstens der Hauptsache nach eindeutigen Weise.

Indessen steht es doch auch für die Anhänger dieser Lehre fest, daß das Bewußtsein von den latenten Harmonien geschichtlich erst spät aufgetaucht und noch später erst zur reifen Entwickelung gekommen ist. Alle Mehrstimmigkeit war lange Zeit hindurch lediglich als ein Miteinandergehen zweier oder mehrerer Stimmen aufgefaßt worden, nicht als ein Nacheinandergehen von Zusammenklängen. So noch beinahe das ganze Mittelalter hindurch. In der beginnenden Neuzeit hat Zarlinos Hauptwerk von 1558, die »Istituzioni harmoniche« (welcher Titel bereits eine »Harmonielehre« besagt), nicht nur eine sozusagen abschließende Darstellung der spätmittelalterlichen Kontrapunktik, sondern bereits auch eine Accordlehre, mit Unterscheidung von Dur und Moll als wesentlichen Gegensätzen, gegeben. (Daß eine deutsche Übersetzung dieses Werkes immer noch fehlt, wird lebhaft beklagt.) Bald nachher, etwa gleichzeitig mit dem Auftreten des die vokale Mehrstimmigkeit verringernden neuen Stiles, d. i. ungefähr 1600, kam das Mittel auf, durch das Zusammenklänge mit je einer einzigen Markierung angegeben werden: der »Generalbaß«, also die Angabe der Oberstimmen durch Zahlenzeichen über dem kontinuierlich mitgehenden Baß (Basso continuo); der Spieler verwandelt diese Angaben, die ihm freilich die Lagerung der Oberstimmen in der Hauptsache anheimstellen, durch sein ausführendes Spiel in Noten, und die Fertigkeit dieses Abspielens war in den zwei folgenden Jahrhunderten für den

Musiker unerläßlich und wurde in der Hauptsache wohl auch zur Bildung des Dilettanten gerechnet.

Die bewußte Lehre von den latenten Harmonien sowie die Ausbildung der uns gegenwärtig eigenen Accord- und Harmonielehre, zumal der »Umkehrungen«, ist in der Hauptsache das Verdienst von *Rameau* in seinem »Traité de l'harmonie« von 1721. Daß die vielen möglichen Accorde auf einige wenige »Fundamentalaccorde« zurückzuführen sind, hat Rameau zur Grundlage seiner Lehre gemacht. Es würde interessant sein, zu zeigen, wie man seither teils die Zahl dieser Elemente zu vermehren, teils sie zu verringern suchte. Damit, daß seit unseren ersten Klassikern die Accordik reicher, insbesondere die Dissonanzen üppiger werden, geht jene Tendenz der Vermehrung nicht unbedingt Hand in Hand. Bis zu einem mäßigen Betrag ist dies insoferne der Fall, als die »Emanzipation« der dissonierenden Dreiklänge dem Streben neuerer Komponisten nach übermäßigen und verminderten Accorden entgegenkam; allein diesem Streben genügt theoretisch auch ein Auskommen mit wenigeren Elementaraccorden.

Rein intervallmäßig gedacht, sind (wenn man übermäßige Terzen nicht anerkennt) 6 Elementardreiklänge oder Dreiklänge überhaupt anzunehmen, nicht mehr und nicht weniger: Dur, Moll, Übermäßiger, Verminderter, Hartverminderter, Doppeltverminderter. Eine einfache Auszählung baut auf diesen 6 Dreiklängen im ganzen 12 Septimenaccorde auf. Während die an 5. und 6. Stelle genannten Dreiklänge leiterfremd sind, nur durch Alterierung zu stande kommen, sind die ersten 4 für Dur und für das harmonisch genommene, mit erhöhter 7. Stufe gebildete, Moll leitereigen. Bei dieser Lehre, an deren Durchführung und Verbreitung wohl *Ernst Friedrich Richter* mit seinem »Lehrbuch der Harmonie« von 1853, anscheinend dem meistbenützten von allen, besonders beteiligt ist, stehen die Dreiklänge der 2., 3., 6. und 7. Tonleiterstufe zwar als »Nebendreiklänge« den »Hauptdreiklängen« der 1., 4. und 5. Stufe nach, gelten aber doch als selbständige Gebilde — beispielsweise der verminderte nicht bloß als ein Septimenaccord mit weggelassenem Grund(!)ton.

Gegen dieses Schema erhebt sich nun eine immer steigende Opposition; ihr eigentliches Motiv, bewußt oder unbewußt, ist die Zurückdrängung des rein intervallmäßigen Denkens durch ein »tonales«, auf der Tonart oder vielmehr auf den sie konstituierenden Hauptdreiklängen beruhendes Denken. Der heutige Harmonieschüler wird zu den Nebendreiklängen meist später geführt als der Schüler von anno C. F. Richter: er übt erst längere Zeit hindurch die Hauptdreiklänge und lernt später, wohl sogar erst nach den wichtigsten Septimenaccorden, die Nebendreiklänge, noch dazu in einer gegenüber der obigen Aufzählung reduzierten Zahl. So z. B. bei *L. Bussler* »Praktische Harmonielehre« von 1875. In dem zeitlich sehr neuen »Jahrbuch der Harmonie« *M. Loewengards* von 1892 erscheinen die allermeisten Nebendreiklänge gar nur als alterierte und die Ersetzung umständlicher Schematik durch die Annahme vorübergehender Bildungen als springender Punkt des harmonietheoretischen Fortschrittes. Den Septimenaccorden wird ebenso eine fortschreitende Konzentrierung auf wenige Haupttypen beschieden, den Nonenaccorden (die sonst in der Zahl von 18 oder 20 herausgerechnet werden konnten) schon bei *Richter* und bei *Bussler* wenig Bedeutung gegeben, bei *Loewengard* ihre Selbständigkeit durch eine Deutung als Vorhalte benommen — unter Protest Anderer.

Bei dem letztgenannten Autor dehnt sich die Auffassung des Alterierten an Stelle des Konstitutiven sogar dahin aus, daß die Erhöhung der 7. Stufe in Moll auch mehr nur etwas Vorübergehendes und der übermäßige Dreiklang (3. Stufe in Moll) nichts selbständiges sei. Den »Kampf gegen das gis« führt *Loewengard* sehr kräftig und setzt damit das alte, echte Moll, dem noch heute seine Verkenner ihre akademische Verehrung durch die wesentliche Vorzeichnung zollen (!), in seine Rechte ein; trotzdem kündigt auch er nicht dem Leiteton als solchem Fehde an und läßt in der Hauptsache weiterhin mit großer Terz auf V harmonisieren. Soweit er diese bekämpft, geschieht es, scheint mir, ebenfalls um einer tonalen Vereinfachung der Accordlehre willen; soweit er sie nicht bekämpft, geschieht es im Banne des modernen Tonartensystems mit seine Pointe des Halbschrittes vom Leiteton zur Tonica. Ich vermute indes, jener Kampf werde uns, wenn vollständig durchgeführt, in eine noch andere Richtung führen, als selbst *Loewengard* meint; und hier dürfte der Keim des nächsten großen Fortschrittes unserer Musik überhaupt liegen.

Das alte echte Moll ist das kirchliche Aeolisch; das neue unechte Moll, ob nun harmonisch oder melodisch, ist eine Aufsaugung jenes durch unser Dur (das kirchliche Jonisch), die nur vor dem unüberwindlichen Bollwerke der kleinen Terz und zum Teil vor dem der kleinen Sexte Halt gemacht hat. Diese zwei einzigen Tongeschlechter unserer Zeit haben sich an die Stelle der zahlreichen älteren gesetzt oder beherrschen sie wenigstens. Wer Ohren hat zu hören, erkennt aber unschwer, daß diese keineswegs tot sind. Vor allem braucht man sie, zumal das Mixolydische und Phrygische, in der Formenlehre zur Deutung von Zwischensätzen, die sich von Dominante zu Dominante der vorgezeichneten modernen Tonart bewegen. Sodann ist nicht nur unsere Choralliteratur im Besitze von Resten besserer Zeit, die dem (von *P. Mortimer* »Der Choral-Gesang«, 1821, dargelegten) Verderbe standgehalten haben, sondern auch unsere weltliche

Klassik verwendet sie. *L. Bussler* hat in seinem »Strengen Satz«, der sie überhaupt sehr ehrt, mehrere Beispiele dafür gebracht, tut aber dabei unseres Erachtens dem Schlußchor der »Matthäus-Passion« von Bach, einem wenigstens spurenweisen Beispiel für C dorisch, unrecht, indem er darin nur ein C moll mit irriger (!) Vorzeichnung sieht.

Nun aber weiter! Unsere zwei, will sagen: unsere anderthalb Tongeschlechter, d. i. Dur und das als Moll bekannte halbe Dur, verarmen außerdem noch, wie schon angedeutet, in unserer Auffassung, indem sie schließlich nur als eine Folge der drei Hauptdreiklänge mit Ausfüllung durch Durchgangstöne gelten. Ihr Leiteton belastet sie mit einer Zuspitzung auf die Tonica, welch' letztere gegenüber der bloßen Finalis der älteren Tongeschlechter zuvörderst ein Fortschritt, zumal für ein vergröbertes Gehör, ist (gleich der Abschleifung der grammatischen Formen in den modernen Kultursprachen), auf die Dauer jedoch eine Verarmung bedingt. Die Kadenz mit den drei Hauptdreiklängen, von denen der Dominantdreiklang oder Dominantseptimenaccord beiden Geschlechtern gemeinsam ist, also I IV I V (7) I, oder gar nur I V (7) I, erscheint sonach als die Hauptcharakteristik unserer Musik. Ist man einmal darauf aufmerksam geworden, so kann einem dieses ewige V (7) I in Dur wie auch (und besonders) in Moll zum Schrecken und Fluch werden. An dem Tage, da ein Komponist es wagen wird, sein Mollstück mit einem V (7) I (eventuell III I) zu schließen, das auf die Erhöhung der Dominantterz verzichtet und diese kleine Terz etwa noch mit Posaunen und Trompeten instrumentiert[1]) bekommt, wird wahrscheinlich zum erstenmal ein Teil des Bannes gefallen sein, der unsere Musik festhält.

In der Formensprache des modernen Schauspieles ist man über den sogenannten »befriedigenden« Abschluß hinausgekommen; man kadenziert da nicht mehr ausschließlich mit dem poetischen Halbschritt vom Leiteton zur Tonica (mag dieser Schritt nun eine Verlobung oder ähnliches sein) sondern man begnügt sich mit einem Schritte zur bloßen Finalis, der auch ein »ganzer« sein kann. Dazu gehört ferner, daß man in der Dramatik (ich spreche jetzt nur von der poetischen) vom Lärmen des Finales immer mehr abkommt; Possen und ähnliche Werke rufen allerdings zum Schluß alle Personen, und was sie sonst haben, nochmal auf die Bühne. Von Aktschlüssen gilt das über die Endschlüsse Gesagte in kleinerem Maß.

Aber auch in der Musik kommen wir von der auf die Schlüsse gelegten Wucht immer mehr zurück, für die ja der mehrerwähnte Halbschritt V I der tonale Ausdruck ist. Das Opernfinale mit seiner Stretta beruhigt sich im Laufe der geschichtlichen Entwickelung (selbst innerhalb der *R. Wagners*); das kleine feine Klavierstück, zumal auf seiner *Schumann*schen und *Kirchner*schen Höhe, klingt inhaltreicher aus als seine gröberen Genossen; rauschende Schlüsse in Orchesterwerken erregen auf neudeutscher Seite den Vorwurf der Liedertafelei; und die vielen scharfen Halbschlüsse *Mozarts* erscheinen heute auch konservativeren Ohren als handwerklich (und obendrein als eine Begünstigung allzu architektonischer Formenschematik). Die Linien nun, die von jenem älteren Geschmacke zum neueren laufen, müssen wir uns nur noch verlängert denken, und wir sind bald bei einer fortschrittlichen Musik angelangt, die sich wahrscheinlich, ohne es gewollt zu haben, in einer Spiralwindung über der spätmittelalterlichen Musik finden wird.

Die konsequenteste Deutung dessen jedoch, was heute noch die harmonische Grundlage unserer Musik ist, die schärfste theoretische Pointierung unseres tonal geschlossenen Denkens hat *Hugo Riemann* gegeben (die Grundzüge seiner »Vereinfachten Harmonielehre« von 1893 finden sich in seinen übrigen Werken wieder). Dar- und Molldreiklang -- und hiemit ist eigentlich alles gesagt. Jegliches sonstige Gebilde ist nicht nur theoretisch darauf zurückzuführen, sondern wir deuten es auch tatsächlich nur im Sinn eines dieser beiden Accorde. Verstehe ich *Riemann* recht, so sollte nicht nur nicht von dissonierenden Intervallen, sondern auch nicht von dissonierenden Accorden, lediglich von dissonierenden Tönen gesprochen werden. Und die nähere Ausführung gruppiert das gesamte harmonische Material um I, IV, V (T, S, D), einschließlich des Leitetones (»Leittonwechselklang«, wo andere mit 3., 4. Stufe usw. operieren). Daß *Riemann* Dur auf eine empor-, Moll auf eine hinabsteigende Tonfolge gründet und diesen »harmonischen Dualismus« bereits seit langem historisch vertreten sieht, möchten wir samt unserem Widerspruch dagegen hier beiseite lassen, um uns nicht zu komplizieren.

Der didaktische Ausdruck all des bisher Gesagten ist der heutige Unterricht in Harmonielehre — abgesehen davon, daß dieser außerdem noch meistens der Ausdruck der »Billigkeit« unseres heutigen Musikmachens ist. Je nachdem der Lehrer an die konsequente theoretische Codifikation der heutigen harmonischen Praxis weniger nahe oder aber näher herangekommen ist, unterrichtet er nach Richter oder Bussler oder Loewengard oder nach anderen, und letztlich nach Riemann. Sehen wir nun von der tonalen Konzentration unserer Harmonien ab, so bleibt natürlich immer nur ein »harmonisches« Denken: Zusammenklänge werden aufgebaut und so aneinander gereiht, daß dem Wesen des Tonmateriales nicht direkt widersprochen ist. Je moderner, desto freier hält man sich im allgemeinen von paragraphierten Regeln — innerhalb

[1]) Donner und Doria! Die Red.

dieser Welt mit allem Recht. Erlaubt ist jede Stimmführung, die dem auf das Tonmaterial aufmerksamen Geschmacke nicht unnatürlich erscheint. Unvorbereitete Dissonanzen, verdeckte Quinten, unharmonische Querstände usw. soll der Schüler, mit der eben markierten Einschränkung, ruhig hinschreiben. Klassische Beispiele dafür werden massenhaft zugezogen. Die immer noch tobenden Streitigkeiten um das Recht auf Querstände u. dergl. möchte ich innerhalb der rein harmonischen Welt für tote Arbeit halten. Das bis'chen Bremsung, das Konservativere in dieser Welt noch anlegen, ist vielleicht morgen schon überwunden. Mittels eines einzigen gemeinsamen Tones geht man von jedem beliebigen zu jedem beliebigen Accord; und wenn morgen ein Komponist Erfolg hat, der's noch einfacher macht, so muß sich innerhalb des nun einmal eingeschlagenen Weges die Theorie fügen.

Aber dieser Weg selbst, die reine Harmonie, die Aufeinanderfolge von Accorden, das »lotrechte« statt des »wagrechten« Denkens im musikalischen Satz! Unsere Harmonieschüler bekommen zum Harmonisieren meistens einen Baß. Einen »Cantus firmus« wagt man's nicht zu nennen: firmus, d. h. hier: gegeben, ist er zwar, aber kein cantus. Das springt hin und her, damit die Schüler sich in den Accorden des betreffenden Kapitels reichlich üben. In den übrigen Stimmen soll »liegen bleiben, was liegen bleiben kann«; denn das Nichtliegenlassen kommt erst später. Wie ein Traumklang aus anderer Welt ertönt der Rat, bei der Stimmführung immer an den Gesang zu denken und gut sanglich zu schreiben, z. B. übermäßige Schritte zu meiden, in den Mittelstimmen (!) mehr nur stufenweise, wenn überhaupt, zu gehen, während Sopran und zumal Baß sprunghafter gehen dürfen. Warum? nicht aus melodischen Gründen, denn die müßten für alle Stimmen gelten, sondern —?

Der infirmus, d. h. der vom Schüler zu setzende Cantus ist ebensowenig ein Cantus wie der firmus. Am allerwenigsten ist es der Tenor, einst der eigentliche Melodieträger. Dem Soprane drängt eine geheimnisvolle Macht wenigstens blasse Spuren einer Melodik auf; und ist eine solche da, dann färbt sie vielleicht gerade noch auf den Alt ab, insofern dieser mit jenem eine Parallelbewegung in Terzen oder Sexten oder auch eine Gegenbewegung in umkehrenden Imitationen macht. Das gilt selbst von einem melodisch so herrlichen Musterbeispiel der Harmonielehre wie dem Mozartschen »Ave verum corpus«, das freilich nur so beginnt und bald zeigt, daß der Komponist sich dabei nicht befriedigt (der Alt beginnt im 3., der Tenor und der Baß im 10. Takt, die melodische Nichtigkeit zu verlassen). Die Musterbeispiele der meisten Harmonie-Autoren und die von ihnen gemeinten Lösungen der Schüleraufgaben sind jedoch nicht einmal zum Teil herrlich, sondern vielmehr zum großen Teil abstoßend, namentlich in den ersten Partien der Lehre — abstrakte Rechenexempel, nicht musikalisch klingende Stücke, auf die hin doch der Schüler gebildet werden soll. Namentlich die Anfangsübungen bei *Richter*, zumal infolge des langen Beharrens bei enger Lage, sind geradezu musikalisch abstumpfend; und selbst bei dem sonst so »praktischen« *Loewengard* ist es einigermaßen ebenso. Wäre Harmonielehre nicht unentbehrlich zum Verständnis der neuzeitlichen Musik, so möchte man versucht sein, lieber auf sie ganz zu verzichten, als den Schüler so abzustumpfen. (Warum die für gewöhnlich recht unschöne Gegenbewegung der Außenstimmen in die Quinte, z. B. c c nach d a nicht vermieden wird, ist gerade angesichts der vielen sonstigen Verbote merkwürdig.)

Was der Harmonieschüler empfängt und selber dazumachen soll, ist als einzelne Stimme keine rechte Stimme, und als Gesamtsatz kein rechtes Tonstück. Erst in den späteren Partien der Lehre, etwa von den Vorhalten an und dann bei der Choralbearbeitung (bis zu der aber *Loewengards*, auf rasches Durchkommen angelegtes Büchlein nicht mehr reicht), werden die Gefüge wohlklingender; namentlich *Richter* läßt dies merken (der natürlich im weiteren Verlauf auch den reinen Baßstandpunkt verläßt). Wesentlich anders ist es bereits von Anfang an dort, wo gewöhnlich nicht Bässe, sondern Soprane gegeben werden, die noch dazu häufig gleiche Harmonien nacheinander bringen und dadurch der musikalischen Wirklichkeit näher führen (was auch die Baßaufgaben-Lehrer beachten könnten). Hochverdienstlich ist in dieser Beziehung *Busslers* Lehrbuch — abgesehen davon, daß seine Gründlichkeit und der Tonalitätseifer den Schüler nur langsam vorwärts kommen lassen. Mit dem Harmonisieren von Sopranen steht man doch wenigstens sofort in den Tatsachen unserer wirklichen Musik und wird bald fähig, eine Melodie auch auf dem Instrumente zu begleiten. *Loewengard* fügt seinen neueren Auflagen wenigstens nebenbei Sopran-Harmonisierungen ein, wenngleich er — ich meine irrigerweise — dies bereits für Komposition, nicht mehr für Grammatik hält; und anscheinend ringt sich dies mehr und mehr durch, bis zu dem Standpunkte, daß der Schüler bald mit jeder gegebenen Stimme zurechtkommen soll. Indessen ist auch dann die Harmonie nur Harmonie, jede hinzugearbeitete Stimme lotrecht, nicht wagrecht gedacht (trotz der Mahnung, beispielsweise den Alt von g zu a gehen zu lassen, nicht jedoch »a in den Alt zu setzen«), und der Schüler hier zur Produzierung qualitätloser Tonfolgen verleitet.

Nun wird der Leser wohl schon seit längerem ungeduldig den Vorwurf bereit haben, daß wir hier von der Harmonielehre etwas verlangen, das nicht sie, sondern erst die ihr folgende Kontrapunktlehre leisten kann. Es freut uns, diesen Einwand als

richtig anerkennen zu müssen. Man würde also schnell einig sein, daß über die Ausbildung des Schülers nicht eher gesprochen werden darf, als bis sie abgeschlossen vorliegt; und dann wird hoffentlich der Kontrapunkt ausgebessert haben, was die Harmonielehre schlecht gemacht hatte.

Allein die Gegenbedenken! Man lehrt in der Grammatik der Sprache nicht falsche Ableitungen, um sie später zu berichtigen; man »bricht« im Gesangsunterrichte nicht die Register, um sie später auszugleichen; man gewöhnt im musikalischen Vortrage nicht an ein Abbrechen mit dem Taktstrich, um später die richtigen Cäsuren zu lehren. Oder man sollte es wenigstens nicht so machen. Ebenso sollte man in der Musiktheorie nicht an unselbständige, melosarme Tonfolgen gewöhnen, um sie später durch ihr Gegenteil zu überwinden. Zumal dann nicht, wenn dort Dissonanzsprünge zugelassen werden, die hier der Lehrer (mit Recht oder mit Unrecht) verbietet; daher dann die Dissonanzenfülle unserer Musik und der Rückgang des Vokalen: unsere Komponisten schreiben begleitetes Vokale ungesanglich, und a capella können sie schon gar nicht schreiben -- wie behauptet wird.

Zweitens. Unsere durchschnittliche Musikjugend bringen wir nur mit Mühe zum Harmoniestudium überhaupt, mit den gewöhnlichen Lehrbüchern meist nur bis zum Dominantseptimenaccord, mit *Loewengard* allerdings schneller bis zu einem enger als sonst gesteckten Endziel. Zum Kontrapunkt gelangen die allerwenigsten. »Den braucht nur der künftige Komponist.« (Die entgegengesetzt extreme Ansicht, daß auch Kontrapunkt nichts mit Komposition zu tun habe, ist immer noch weniger unvernünftig als jene Ansicht.) So geht der Musikschüler von der Lehre ab, hat die nur als vorläufig gedachte »lotrechte« Musik nicht mehr »ausbessern« können und bevorzugt nun im Hören und Spielen das Homophone, ohne das Polyphone zu würdigen.

Drittens. Unsere heutigen Kontrapunktbücher machen gar wenig Miene zum »Ausbessern«. Von *Richter* (1872) bis *Loewengard* (1902) sagen sie ungefähr so: übt euere vierstimmigen Harmonien, etwa euere Choralharmonisierungen einstweilen ruhig weiter; die Füllung des melodisch Qualitätslosen mit melodischer Qualität machen wir ganz allmählich, und zwar in Vierstimmigkeit, so daß auf lange hinaus die Armut an Melos fortgeschleppt wird. Die Kirchentonarten bekommen eine Gnadenstelle; ja schon *S. Dehn*, der Lehrer eines großen Teiles unserer älteren Generation (»Lehre vom Kontrapunkt«, posthum 1859), ein entschiedener Harmoniker, war auf sie nicht gut zu sprechen. Eine eigentliche Melodiebildungslehre wird erst jetzt wieder *(Bussler, Riemann)* als selbständiger Bestandteil der Musiktheorie vertreten. Der naheliegende Gedanke, daß eine wirkliche Polyphonie didaktisch doch mit der Schreibung eines einzigen Gegencantus beginnen müsse, ehe man zwei oder gar drei Kontrapunkte zugleich machen könne, gilt als veraltet.

Dagegen aber wehren sich die Geister der Alten und einiger erst jüngst von uns Gegangener oder gar noch Lebender. Nicht nur *Fux* und *Albrechtsberger*, sondern auch *L. Bussler* (»Der strenge Satz« 1877) und *H. Bellermann* (»Der Kontrapunkt« 1862) lehren Kontrapunkt im wesentlichen ohne Grundlegung der Harmonielehre, also auch ohne einen Vorkursus des Schülers in ihr; sie denken »rein intervallmäßig«, ohne Abhängigkeit von Accorden, und dementsprechend auch »streng« in der Stimmführung. Das Beginnen ihrer Lehre mit zweistimmigem statt mit vierstimmigem Satze folgt daraus ebenso selbstverständlich. Sie halten die Harmonielehre zwar nicht gerade für einen Verderb, wollen aber doch von ihr ungestört bleiben und halten es auch in ihr mit strengeren Regeln. Ihre modernen Gegner hinwider lächeln über den Versuch, Intervalle ohne Harmonien zu denken, sehen in der Zweistimmigkeit nur eine unvollständige Vierstimmigkeit und halten vielleicht die Polyphonie überhaupt nur für ein Mittel, die im Cantus firmus latenten Harmonien zu entfalten.

Welche von beiden Parteien spricht nun die gegenwärtigen Tatsachen der musikalischen Praxis, welche den Weg der Zukunft am richtigsten aus? Die Harmonielehre ist, wie wir gesehen, mit so gründlicher Allmählichkeit herangewachsen, daß sie schwerlich eine Verirrung heißen darf. Die Praxis der (harmonischen) Homophonie ist zweimal ziemlich schnell an die Stelle des Älteren getreten: um 1600 durch den »repräsentativen« Stil der Oper, und um 1750 (ganz ungefähr) durch den »galanten« Stil. Diese Schnelligkeit, sowie die Tatsachen, daß unsere jüngeren Klassiker in anderem als in der Polyphonie ihr Höchstes leisteten, und daß ihre Epigonen noch mehr von dieser eingebüßt haben, gibt sehr zu denken. Eine Rückwendung ist, ganz abgesehen von der kirchlichen Musik, bei *Wagner* und *Bruckner* zu merken. Wird uns die Zukunft homophon oder polyphon weiterführen? Fragen wir schärfer: was haben wir übergenug, was nicht? Harmonik ja, Polyphonie nicht! Demnach würde der Weg zu dieser gehen; er muß nicht zu einer überkünstlichen führen, er kann auch zu einer sehr schlichten, sozusagen konzentrierten führen — so würde vielleicht *E. Grell* sagen. Verstehe ich *Riemanns* diesbezügliche Andeutungen im II. Bande seiner »Großen Kompositionslehre« (1903) recht, so ist das nächste Zukunftsideal ein polyphoner Satz, dessen mehrere Stimmen sich zu dem Eindruck einer reich wirkenden einzigen vereinen.

(Fortsetzung folgt.)

Wilhelmine Schröder-Devrient.

Von **August Wellmer.**

Wilhelmine Schröder-Devrient, die unvergleichliche dramatische Sängerin, lebt nicht nur in der Kunstgeschichte fort, sondern hat bis auf den heutigen Tag lebendige Spuren ihrer Wirksamkeit zurückgelassen. Denn diese ganz ungewöhnliche Künstlerin, die Beethovens und Webers dramatischen Gestalten erst zum rechten Leben verhalf, die Goethe zur Bewunderung hinriß und vor allem den Genius Richard Wagners entfachte, ist noch bis heute für die Darstellung echter und lebensvoller dramatischer Gestalten Muster und Vorbild geblieben.

Wilhelmine Schröder wurde als Tochter der größten tragischen Künstlerin der deutschen Bühne, Sophie Schröder, am 6. Dezember 1804 in Hamburg geboren. Ihr Vater Friedrich Schröder, ein tüchtiger Baritonist und eine treffliche Bühnenkraft, sorgte mit der Mutter frühzeitig für die künstlerische Entwickelung Wilhelmines und ihrer Schwestern. Schon als Kinder machten die Schwestern pantomimische Studien in Prag und später in Wien, wo Sophie Schröder am Hofburg-Theater wirkte. Sicherlich haben diese ersten Studien einen großen Einfluß auf das so sehr gerühmte Mienen- und Geberdenspiel, auf die hinreißende plastische Darstellungskunst Wilhelmine Schröders ausgeübt. Erst 15 Jahre alt, trat sie in Racines »Phädra« nach der Schillerschen Übersetzung auf und das verwöhnte Publikum des Wiener Hofburg-Theaters, in dem sie debütierte, zollte der jugendlichen Künstlerin großen und verdienten Beifall. Wie groß aber war die Überraschung, als sie nach eifrigen Gesangstudien plötzlich im Jahre 1821 in der Wiener Hofoper am Kärntner Tore in Mozarts »Zauberflöte« auftrat und als vollkommen fertige Sängerin die Pamina mit ungemein großem Beifalle sang! Dieser wiederholte sich bei ihrem Auftreten als Emmeline in Weigls »Schweizerfamilie« und steigerte sich zu wahrer Begeisterung, als die blonde, zarte Künstlerin noch im Jahre 1821 die Agathe in Webers »Freischütz« mit prachtvoller Entfaltung ihrer Stimme und mit leidenschaftlicher Auffassung, wie sie nur ihr eigen war, sang. Der Komponist selber nannte sie »die erste Agathe der Welt, die alle seine Erwartungen weit übertroffen habe«. Als Wilhelmine 17 Jahre alt im Sommer 1822 die erste Gastspielreise über Prag nach Dresden machte, die sie dann bis Leipzig und Kassel ausdehnte, befestigte sie überall den ihr voraufgegangenen Ruf. Den Gipfel des Ruhms aber erstieg sie nach ihrer Rückkehr nach Wien in Beethovens »Fidelio«. Am 9. November 1822 verhalf sie dieser herrlichen Oper, deren Aufführung Beethoven im Orchester beiwohnte, zu ihrem ersten durchschlagenden Triumphe. Ihr Biograph Alfred v. Wolzogen sagt darüber: »In der dramatischen Darstellung dieser gewaltigen und fürchterlich schweren Partie von keiner anderen Künstlerin, sogar von Maria Malibran nicht übertroffen und mit dem Glutstrome ihrer poetischen Begeisterung alles unwiderstehlich mit sich fortreißend, hat sie selbst, was die rein gesangliche Lösung der Aufgabe anbelangt, kaum irgend einen Vergleich zu scheuen nötig gehabt. Nicht als ob sie in der Tat jede Note der Beethovenschen Musik in absoluter Vollendung vorgetragen hätte; nein, nur deshalb konnte man auch gegen ihren Gesangsvortrag kaum etwas erinnern, weil ihr großartiges und atemlos fesselndes Spiel den Zuschauer gar nicht dazu kommen ließ, mit dem Ohr allein Kritik zu üben. Größeres noch hat sie an dem ‚Fidelio' getan; bis weit über die Grenzen des Vaterlandes hinaus, nach Paris und London hat sie seinen Ruhm getragen und so zur allgemeinen Anerkennung des tiefsinnig erhabenen deutschen Meisters überhaupt mehr beigetragen als irgend eine ihrer größten Rivalinnen, oder selbst irgend ein Klavier- und Geigenkünstler.«

Auf Grund dieses großen Erfolges und ihres früheren Gastspiels erhielt die Künstlerin einen Ruf nach Dresden, und von 1823 bis 1847 (bis zu ihrem Rücktritte von der Bühne) war sie die Zierde des Dresdner Hoftheaters. Hier sollte die Sängerin auch Richard Wagner dem Publikum näher bringen und den Zuhörern das Verständnis für seine Kunst erschließen helfen. Auf Wagner selbst hatte sie schon früher einen großen Eindruck gemacht; er hatte die Macht ihres Gesanges und ihrer Darstellung als Romeo und als Norma, die hinreißende Gewalt ihrer Dramatik als Stumme von Portici empfunden. Im Jahre 1834 hatte er die Künstlerin zuerst in Leipzig als Romeo in Bellinis »Romeo und Julie« gehört. Der Eindruck war unauslöschlich. Im Vorworte seiner »Drei Operndichtungen« sagt er 1852: »Die Schröder-Devrient war es, die in mir einen Enthusiasmus edlerer Bedeutung anfachte. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch; noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte.« Und an anderer Stelle heißt es: »Im höchsten Grade bestimmend hatten aber schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Wert, der Schröder-Devrient, gewirkt. Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen und, sie im Auge, bildete sich in mir gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen ‚Oper' geben möchte.« Ferner: »Ich sagte mir, welch' unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Teilen des Darstellungstalents einer solchen Künstlerin und überhaupt eines Vereins von ihr gleichen Künstlern würdig wäre!«

Wenn dieser Einfluß auf R. Wagner der großen Künstlerin schon zu dauerndem Ruhme gereicht, so hat sie sich auch sonst um des Meisters Werke verdient gemacht. Am 20. Oktober 1842 ging in Dresden »Rienzi« mit dem Tenoristen Tichatschek und der Schröder-Devrient zum ersten Male mit außergewöhnlichem Erfolge in Scene, und mit großer Vollendung gab die Künstlerin später die Senta im »Fliegenden Holländer« und die Venus im »Tannhäuser«. Wir fügen hier gleich hinzu, daß es ihr auch vorbehalten blieb, Webers so lange kühl aufgenommener »Euryanthe« zu glänzendem Erfolge zu verhelfen.

Daß die Sängerin in Berlin, wo sie 1823 zuerst gastierte und Karl Devrient, den ältesten der drei berühmt gewordenen Neffen Ludwig Devrients, ihren ersten Gatten, kennen lernte, ferner in Paris und in London den größten Ruhm erntete, liegt nach dem vorher Ge-

sagten auf der Hand. 1830 und 1831 sehen wir sie in Paris, 1832 in London, wo sie, bezeichnend für ihre Vielseitigkeit, auch als Lady Macbeth auftrat und einen gewaltigen Erfolg erzielte. Später sehen wir sie als die gefeiertste Künstlerin ihrer Zeit in allen Hauptstädten Deutschlands; am 24. Februar 1847 trat sie in Dresden in Glucks »Iphigenie auf Aulis« in der Titelrolle auf und nahm nach dieser großartigen Leistung als »Königlich sächsische Kammersängerin« von der Öffentlichkeit Abschied. So glänzend ihre künstlerische Laufbahn sich auch gestaltet hatte, so unglücklich war ihr äußeres Leben. Sie war dreimal verheiratet, mit Karl Devrient, mit dem sächsischen Offizier v. Döring, der dem Spiele ergeben war, so daß sie sich von ihm trennen mußte, und mit dem Livländer v. Bock. Erst in dieser dritten Ehe fand sie die Ruhe des Herzens wieder. Am 26. Januar 1860 starb sie in Koburg; sie ist auf dem Trinitatiskirchhofe in Dresden begraben.

Bevor wir diese Skizze schließen, können wir es uns nicht versagen, noch dessen zu gedenken, was Goethe über die Künstlerin gesagt hat. In Weimar sang sie dem greisen Dichter Schuberts »Erlkönig« vor. Goethe nahm nach ihrem Vortrage ihr Haupt in beide Hande, küßte ihre Stirn und sprach: »Haben Sie tausend Dank für diese großartige künstlerische Leistung! Ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber, so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bilde.« Mit einem Stammbuchblatte, das einen auffliegenden Adler mit einer goldenen Leier zeigte und folgenden Vers enthielt:

»Guter Adler, nicht ins Weite,
Mit der Leier nicht nach oben!
Unsere Sängerin begleite,
Daß wir euch zusammen loben.«

verabschiedete er sich von der hochbeglückten Künstlerin.

Lose Blätter.

Der 5. rheinisch-westfälische Organistentag in Bielefeld.

Von P. Teichfischer.

Die Vortragsfolge der geistlichen Musikaufführung (in der Neustädter Kirche ad Sanctam Mariam), mit welcher die Tagungen eröffnet wurden, wies lediglich die Namen Bach und Reger auf mit dem Vermerk: »Da Max Reger nicht nur in Joh. Seb. Bachs Kompositionstechnik schreibt, sondern dieselbe fortführt und — den modernen Orgeln entsprechend — auch erweitert, so dürfte es vom künstlerischen Standpunkte aus nicht nur berechtigt, sondern auch interessant sein, beide Komponisten einmal nebeneinander zu Worte kommen zu lassen.« I. Von Bach wurden aufgeführt: 1. Präludium und Fuge in A (Bd. II), Musikdirektor *Kipp*, Bochum; 2. 3 Lieder für Mezzosopran (Frau *von Fossard*, Konzertsängerin aus Bückeburg), a) Bist du bei mir, b) Dir, dir Jehovah, c) Komm, süßer Tod; 3. Adagio in E und Sarabande in A (Violine: Konzertmeister *Barkhausen*); 4. Präludium und Fuge in G (Bd. II), Organist *Beckmann*, Essen a. Rhur; 5. 2 Sätze für Streichquartett und Orgel: a) »Air« aus der D-Suite, b) »Sinfonia« aus der Kantate: »Ich hatte viel Bekümmernis« (mit Solo-Oboe). II. Kompositionen Max Regers: 1. Tokkata in E, Op. 65 (Organist *Friedemann Meyer*, Hamm); 2. 2 geistliche Lieder (Nach Dichtungen von *Novalis* und *J. Sturm*); 3. Choralvorspiele zu: »Wer nur den lieben Gott läßt walten« (in A) und »O Haupt voll Blut« (Organist *Beckmann*); 4. Sinfonische Fantasie und Fuge, Op. 57 (*G. Beckmann* gewidmet und von demselben gespielt). Die Oboe blies Hofmusiker *Lauschmann*, Bückeburg, die Streichmusik stellte das Ravensberger Streichquartett, die Orgelbegleitungen lagen in den Händen des Neustädter Organisten *Schlingmann*. — Sollte das Kirchenkonzert eine Propaganda für Reger darstellen, so mußten die Parallelen zwischen den verschiedenen Kompositions-Gattungen, soweit es irgend angängig, noch schärfer gezogen werden, a. e. den Bachschen Choralvorspielen mußten sofort Regersche zu denselben Melodien folgen usw.

Daß das Ergebnis ein glänzender Sieg des unsterblichen Bach auf der ganzen Linie sein würde, war vorauszusehen und trat ein. Der junge Meister ist an sich schwer verständlich. Ich bewundere seine reiche Fantasie, seine spielende Handhabung der difficilsten contrapunktischen Mysterien, seine Meisterschaft im Vokalsatze, seine Stimmungsmalereien in seinen Choralvorspielen, seinen hochidealen Zug, aber nach dem Anhören der jüngst hier dargebotenen Geisteskinder seiner Muse, insonderheit der überaus schwierigen, klanglich unschönen (um mich gelinde auszudrücken) Fantasie und Fuge, Op. 57, bin ich wie viele andere in seiner Gefolgschaft zum mindesten wankend geworden. Es ist, als suche Reger in diesem Werke absichtlich das Heil in der Häufung von Dissonanzen. Die ausführenden Künstler hatten sich der Regerschen Kompositionen mit derselben Sorgfalt angenommen wie der Bachschen Werke. Im allgemeinen konnte ich wiederholt beobachten, daß von modernen Orgelvirtuosen im Verhältnis zu viel Klavier oder Flügel auf der Orgel gespielt und das Tempo den akustischen Verhältnissen der Örtlichkeit nicht immer angepaßt bezw. gern überhastet genommen wird. Bei einer hochmodernen, prächtigen Orgel, wie sie den Ausführenden zur Verfügung stand, müßte man a. e. die Pedaleinsätze einer Musterfuge wie der in A plastisch, ohne jegliche Verschleierung, hervortreten hören, dürfte ein dreimaliges Versagen in einem Konzerte nicht vorkommen. Der Auffassung des Bachschen Gebets, das, eitel Freude und Jubel, fast den Stempel einer Bußarie trug, kann ich nicht im geringsten beipflichten. Verschwommenheit und Häufung von Willkürlichkeiten in puncto Rhythmus kann der Altmeister erst recht nicht vertragen. Hohes Lob gebührt dem Ravensberger Streichquartet mit Konzertmeister *Barkhausen* an der Spitze und dem trefflichen Vertreter der von Bach so gern verwendeten Oboe. Im »Air« und in der »Sinfonia« ergossen sich wahre Ströme süßesten Wohllautes über die andächtig lauschenden Zuhörer. Die 2 Klarinetten des Originals der »Sinfonia« (vide die Rob. Franzsche Bearbeitung) waren von unserm heimischen trefflichen Bach-Kenner und Interpreten par excellence, W. Lamping, durch die Orgel wirksam ersetzt worden. Die prächtig hervortretende Oboe hätte hie und da noch sanfter klingen dürfen. — Der Musikaufführung folgte ein Gemeindeabend, bei welchem der Neustädter Kirchenchor (Dirigent: Lehrer Funk) u. a. eine klangschöne Weihnachtsmotette (»Vom Himmel hoch« als c. f. im Sopran) vom alten Magdeburger Domchordirigenten Wachsmann vortrug. — Den Vorsitz im Organistenverein,

der seit 1891 besteht, zur Zeit 198 Mitglieder zählt, und neben der Pflege der Berufsideale die Förderung der Standesinteressen seiner Mitglieder bezweckt, führt zur Zeit der Organist der Kreuzeskirche in Essen, Gesanglehrer am Realgymnasium, G. Beckmann. (Frühere Präsiden u. a. K. Straube, p. t. Organist zu St. Thomae in Leipzig, Prof. F. W. Franke, Köln usw.) Seine Ausführungen galten dem Thema: »Der Organist im Hauptamte« und lassen sich etwa unter folgende Gesichtspunkte bringen: 1. Veranlassung und Historisches, 2. soziale Stellung, 3. fachliche Bildung, 4. Funktionen des O. i. H. Redner wies hin auf die hohe Blütezeit des Amtes im 17. Jahrhundert und auf hochbedeutsame Vertreter desselben wie Jakob und Michael Praetorius, Barth. Gesius, Heinrich Albert u. a. Die hohe Bedeutung des Amtes für die Gemeinde verpflichte diese. seine Vertreter angemessen zu honorieren bezw. denselben eine völlig sorgenlose Existenz zu schaffen. Was den Städten in Anbetracht der Hebung der sozialen Stellung bedeutender Musiker (Titel städtischer Musikdirektor usw.) recht ist, sollte der Kirche billig sein. Mehr als bisher ist von der Verleihung der Ehrentitel Kantor, Kirchenmusikdirektor, Chormeister usw. an tüchtige Kirchenmusiker Gebrauch zu machen. Die Bachsche Musik dringt in immer weitere Kreise; die Kirche nützt sich selbst am meisten, wenn sie seiner Kunst, die fast ausschließlich für den Gottesdienst geschaffen, sorgsame Pflege durch berufene Vertreter widmet. Die missionierende Kraft des Bachschen Geistes ist längst anerkannt. Die Kirche halte ihr Kleinod fest. — Der Organist i. H. soll eine gediegene allgemeine und umfassende Fachbildung besitzen. Dahin gehören: Erfolgreicher Besuch eines Konservatoriums oder einer kirchenmusikalischen Fachschule, in Theorie völlige Beherrschung des freien und strengen Kontrapunkts, Fähigkeit der künstlerischen Chorleitung, Partiturspiel, gediegene gesangliche Durchbildung, Vertrautheit mit der Musikgeschichte und kirchenmusikalischen Literatur, liturgisches Verständnis. Von den Funktionen des O. i. H. seien angeführt: Vertretungen der übrigen Organisten in Behinderungsfällen an den Werktagen, Abgabe fachmännischer Urteile bei Orgelbezw. Kirchen-Um- nnd Neubauten, Überwachen sämtlicher Orgeln und Glocken der Stadt, Beratung des Superintendenten bezw. Presbyteriums bei Aufstellung von Plänen zu liturgischen Gottesdiensten, Zurückweisen jeglicher kirchlich unwürdigen Literatur aus dem liturgischen Teil des Gottesdienstes, Abhalten von 4 Konzerten p. a. zu volkstümlichen Preisen, Aufstellen der Entwürfe zu solchen, auch in Gemeinschaft mit den übrigen Organisten, Genehmigen derselben nach Einvernehmen mit dem Superintendenten bezw. dem Presbyterium, Sitz und Stimme in der Prüfungskommission für die Anstellung neuer Organisten, Erledigen der Korrespondenzen mit Künstlern usw., Abfassen kritischer, ästethischer und musikgeschichtlicher Hinweise auf gottesdienstliche Musikaufführungen in der Lokalpresse und kirchlichen Korrespondenz[1]) usw. Derartige Stellen sollen auch genialen Autodidakten bei erbrachter Befähigung nicht verschlossen sein. Größere und reichere Städte müßten mit der Einrichtung derselben vorbildlich vorgehen. — In dem interessanten Vortrage fehlte es nicht an passenden Citaten aus der einschlägigen Literatur (Dr. F. Zimmer, Verfall des Kantoren- und Organistenamts in Preußen. J. Smend, Der evangelische Gottesdienst, eine Liturgik nach evangelischen Grundsätzen). — Der 2. Vortragende, Superintendent Klingemann, Essen, sprach in nach Form und Inhalt gleich vollendeter, geistvoller Weise über: »Der Gottesdienst ein Dienst und Werk der Gemeinde«. Nur einige Gedanken aus dem überreichen Stoffe! Der Pastor vergesse nicht, daß er ein Glied der Gemeinde sei. Er muß mehr in, als über ihr zu stehen beflissen sein. Der Organist lasse sich nicht tot predigen und vergesse nicht die Hauptaufgabe seines künstlerischen Tuns. Beide Kirchenbeamte sollen sich vor dem Mechanisieren hüten. Beide seien Hüter und Pfleger der von den Vätern überkommenen Schätze. Predigttext und Liedinhalt stehen in innigem Connex zueinander, selbst wenn seitens des Geistlichen einmal eine Unterordnung erforderlich werden sollte. Die mannigfachste Betätigung der Gemeinde ist zu erstreben. Weihnachten, Ostern usw. darf man sich nicht an Lob- und Dankliedern allgemeinen Inhalts genügen lassen. Die alten, ewig jungen Festlieder, die in ihrer plastischen Anschaulichkeit die Heilstatsachen unmittelbarer künden, als es manche Predigt vermag, dürfen an keinem Hauptfeste fehlen. Meist handelt es sich um Wiedergewinnen des alten, nicht um Einführen von völlig Neuem. Wechselgesang in einfachster Form schafft Leben und Frische. (Beisp.: »Ein' feste Burg«. 1. Str. Männer, 2. Str. Kinder oder Frauen, 3. Str. Männer, 4. Str. alle). Die Beseitigung der Abendmahlsfeiern als Anhängsel zum Hauptgottesdienste ist zu erstreben; dafür empfiehlt sich die Einrichtung separater, kurzer Kommunionsfeiern unter Benutzung von Passionsliedern bezw. der jeweiligen Kirchenjahreszeit entsprechenden Liedern, die ja mehr oder minder unter dem Gedanken des Kreuzes stehen. — Der Chor vertritt die Stelle der Gemeinde; daher erklärt sich des Redners Gegnerschaft gegen bezahlte Kirchenchöre. — Die gedankenreiche Arbeit wird voraussichtlich im Druck erscheinen. — In der nicht öffentlichen Versammlung am 29. Dezember referierte der Organist der Christuskirche in Bochum, Rektor Große-Weischede, in durchaus gründlicher, erschöpfender Weise über das Thema: »Der Orgelton« und zwar 1. nach seiner Entstehung, 2. Verwendung (Registrierung), 3. Zusammenstellung (Orgelkomposition). Besonders der 2. Teil bot eine reiche Fülle von Anregung und Belehrung aus gediegener Sachkenntnis und langjähriger Praxis heraus, und fühlen wir uns dem Referenten hierfür besonders zu danken verpflichtet. In puncto Registrierung kann vor allem der Spieler einer modernen Orgel nie genug lernen; es liegt jedoch die Gefahr in Spielereien, Künsteleien und Effekthaschereien zu verfallen, hier nahe genug.

[1]) Leitung des Kirchenchors, Einrichtung eines Knabenchors zur Einführung unbekannter würdiger Melodien in der Gemeinde und damit Bereicherung des Liederschatzes derselben, eventuell Orchesterproben usw.

Die vernarrte Prinzefs.

Ein Fabelspiel in 3 Aufzügen von O. J. Bierbaum. Musik von Oskar von Chelius.

Von Rud. Fiege.

Auf der Großherzoglichen Bühne zu Schwerin erschien das neue Werk am 15. Januar zum ersten Male. Sein Komponist ist Major, Adjutant des Kaisers und augenblicklich Militärattaché bei der deutschen Botschaft in Rom. Das Werk hat er der Königin-Witwe von Italien gewidmet. Da er kein zünftiger Musiker ist, begegnete man der Komposition natürlich mit einem Vorurteile; aber es gibt Opern von Fachmusikern, die bei

weitem nicht so geschickt instrumentiert sind. Der Dichtung macht man zum Vorwurf, daß sie symbolistisch sei; doch ist das die Zauberflöten-Dichtung auch, und wie wenige von den Tausenden, die sich an Mozarts Musik und Schikaneders Text erfreuen, wissen, daß es sich da um Freimaurertum handelt! So ist Bierbaums Operngedicht an sich auch ohne jede Beziehung ein anmutiges Märchenspiel und bietet einen Stoff, wie ihn unsere Oper gegenwärtig dringend gebraucht. Denn als unsere deutschen Tonsetzer mit den Wagnernachahmungen kein Glück auf der Bühne hatten und doch nichts anderes bieten konnten, da kamen die Bajazzi, da kamen Manon, Luise und andere Fremdlinge gleichen Wertes oder vielmehr Unwertes bei uns wieder zur Geltung — zur Herrschaft könnte man fast sagen, und es ist an der Zeit, daß da Wandel eintritt.

In den Narren an ihres Vaters Hofe ist die Prinzeß verliebt. Der ist ein melancholischer Geselle voller Weltschmerz. Alles sieht er trüb an, und die Prinzeß erblickt auch die Welt nur im grauen Schleier. Der ganze Hof tut es ihr nach und bewegt sich wie im trüben Nebel. Der König läßt einen Seher aus dem Süden als Helfer kommen. Der bannt den Narren in Todesschlaf. Nun steigt eine Lichtkugel auf, das Grau weicht dem Rot. Brennende Farben und bunte Gewänder überall. Im Goldpanzer erscheint ein Ritter, der treibt alles zur Lust an, und die Prinzeß, als sie an ihm des Narren Züge erkennt, ist ihm hold. Doch die Freude verwandelt sich in sinnliche Begier. Der Ritter streckt verlangende Hände nach der Prinzeß aus, und sie vernichtet ihn durch festes Abweisen. So ist ihre Seele zum zweiten Male frei geworden. Der Narr und der Ritter werden eingesargt und verbrannt. Nun ist das wahre Glück zu erhoffen. Auf den grauen und den roten Akt folgt der grüne. Von der Wiese her in den Wald kommt ein Kind der Natur, ein Hirt, frisch und frei. Er lacht in die Welt hinein, lacht auch die Prinzeß an, und sie wird wieder froh. Er singt, tanzt mit ihr den Reigen und besiegt die eifersüchtigen Junker, so daß der König ihn zum Ritter machen und ihm die Prinzeß zum Gemahl geben kann. Scheidend sagt der Seher:

»Aus eurem Volke ward euch der bescheert,
Der euch des Lebens klaren Einklang lehrt. —
Der mit dem Stab des Hirten kam,
Der lachend sich die Laute nahm
Und lachend nahm das Schwert,
Des Bauern Sohn macht euch gesund.
O huldigt diesem roten Mund
Der euch das Lachen lehrt'!«

Das wäre doch wirklich zu wünschen, daß solche Poesie auf unserer Opernbühne eine bleibende Stätte fände und so manchem Nichtigen und Unerquicklichen den Raum — wenn nicht nähme, so doch wenigstens beengte.

Der Komponist hat den Charakter des Märchenhaften in seinen verschiedenen Ausdrucksformen getroffen. Wie in den drei Akten die Farben — erst grau, dann rot und zuletzt grün herrschen, so entspricht auch die Musik diesen Farben und den Stimmungen der Dichtung. Die Komposition ist fließend. Es klingt alles gut, und ohne gesucht zu sein, erscheint der Tonsatz immer modern. Geschlossene Formen: Lieder, Chöre, Tänze verlangt ja der Text vielfach, und mehreres darunter ist wohl gelungen. Meist sind die Themen gut erfunden, jedenfalls geschickt verarbeitet. Allerdings begegnet man auch deutlichen Grüßen aus dem Parsifal und wird an Wotan und Hans Sachs erinnert. Man sagt, der Komponist habe alle Wagnerschen Partituren im Kopfe, da kam ihm denn gar zu leicht auch etwas davon in die eigne.

Die Aufführung war recht gut. Da Schwerin zum Glück kein Ballett hat, so gab es natürlich-schöne Massenscenen. Herr *Prill* als Kapellmeister, Herr *Emge* als Chordirektor, Herr *Gura* als Oberregisseur — alle verdienen Lob. Orchester und Chor sind recht leistungsfähig. Die Titelrolle gab Fräulein *Burchardt* ungemein lieblich, den Seher Herr *Gura* würdevoll und stimmtüchtig, die dreiteilige Tenorrolle Herr *Lang* recht gewandt. Nun muß man hoffen, daß das Werk seinen Weg macht.

Aus dem Konzertleben in Stuttgart.

Von Dr. K. Grunsky.

Unsere vornehmsten Konzerte, die Orchesterabende der Königl. Hofkapelle sind von Hofkapellmeister *Pohlig* nun schon das zweite Jahr in 5 reine Sinfoniekonzerte und in 5 Solistenabende eingeteilt. Es ist dies eine columbusartige Lösung der vielbesprochenen Programmfrage. Oder kann auf diesem Weg, wenn man ihn weiter verfolgt, wenigstens eine Lösung gefunden werden. Die bisherigen Instrumentalkonzerte hatten prachtvolle, geradezu vorbildliche Programme: I. von Beethoven Eroica, 3 Leonorenouvertüren, Die Himmel rühmen (nach Mottl). II. von Bruckner 9. Sinfonie und Tedeum und III. Schuberts H moll-Sinfonie und Beethovens Neunte. Auch der letzte Solistenabend (mit Pauer und Helene Staegemann) bot Stücke, die gut zueinander paßten: Mozarts 23. und Beethovens 4. Klavierkonzert, u. a. auch eine hübsche Arie aus Lavinia, die Dr. Goehler ausgegraben hat. Am besten wäre allerdings damit eins der 10 auch von Goehler eingerichteten Orchesterstücke Hasses verbunden worden. Doch genug; man wird aus diesen Programmen den Eindruck gewinnen, daß *Pohlig* seine Aufgaben mit wahrhaft künstlerischem Ernst erfaßt. Sowohl Beethoven und Mozart als von den Neueren namentlich Liszt und Bruckner erstehen unter Pohligs tief eindringender Leitung zu vollem, warmem Leben. So ist die Neunte von Beethoven jedesmal ein Fest für uns, wenn *Pohlig* dirigiert; und daß Bruckners Neunte, mit der außer Löwe fast niemand »Erfolg« erzielte, gewaltig einschlug, verrät die Begabung des Dirigenten für echte ausdrucksvolle und naive Instrumentalmusik. Zu bemerken ist dabei, daß in Stuttgart die musikalischen Kreise mit Bruckner längst bekannt sind und immer vertrauter werden; sonst wäre ein Erfolg wie das Dacapo des Scherzos bei der Erstaufführung eines im feinen Sinn unzeitgemäßen Werkes nicht denkbar gewesen. Auch die Urteile über Liszt haben sich merkwürdig geändert: *Pohlig* konnte die Faustsinfonie, die er als Lisztschüler ebenso herrlich wie Weingartner interpretiert, in einem Wohltätigkeitskonzert wagen. Der konservative Tonkünstlerverein gab ein Lisztkonzert in dem Fräulein *Schweicker* Lieder sang, *Pohlig* und *Pauer* Préludes und Ideale an zwei Klavieren spielten. Die Kaimkonzerte werden diesen Winter von Weingartner nicht mehr allein dirigiert, sondern außerdem von Steinbach, Muck und Schneevoigt. Die Wirkung bleibt abzuwarten. Weingartner, den wir auch als Komponisten aus der hübschen G dur-Sinfonie und dem temperamentvollen Sextett kennen lernten, brachte Wolfs Italienische Serenade, die wir uns sofort wiederholen ließen, dann Aus Odysseus Fahrten von Böhe, Ausfahrt und Schiffbruch, was sehr gut aufgenommen wurde und Bruckners 7. Sin-

fonie in einer allerdings betrübend-ungenügenden Auffassung. Der Orchesterverein unter Musikdirektor *Rückbeil* zeichnet sich durch einheitliche Programme aus, trotzdem er jedesmal Solisten beizieht. Ein Mozart-, ein Beethovenabend berücksichtigte selten gehörte Werke beider Meister. Geschlossene Programme werden auch bei Solisten selbst immer beliebter. Beethovenabende gaben *Pauer* und der geniale *Lamond*; einen Chopinabend Frau *Marx-Goldschmidt* und mit Liedern von Schubert und Wolf errang Frau *Mysz-Gmeiner* den unerhörtesten Triumph. Über Kammermusik wird bald ausführlich zu reden sein. Heute erwähnen wir noch die Aufführungen des Schumannschen Faust und des Weihnachtsmysteriums von Wolfrum, die der energische Professor *E. U. Seyffardt* mit dem Neuen Singverein zustande brachte, und ferner jene Bestrebungen, die auf Wiederbelebung älterer Musik gerichtet sind. Professor *Singer* spielte im Tonkünstlerverein Bachs G moll-Violinkonzert, das Schreck herausgegeben hat, und neben vielen anderm Schönen brachte Professor *S. de Lange*, der Leiter des Vereins für klassische Kirchenmusik, das Magnificat Vittorias aus der Gesamtausgabe (III, 18). Dalcroze befriedigte kleine und große Kinder mit seinen Reigen und Liedern; doch scheinen die neueren Kompositionen nicht so frisch zu sein wie jene, mit denen sich der eigenartige Künstler einführte.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 14. Februar. — Sie heißt *Marie Ekeblad* und stammt aus Schweden. In Halle, uns so nahe, war sie an der Oper, und wir wußten nichts von ihr. Als Mignon erschien sie auf unserer Bühne, dann als Elsa, und da wurde sie die Unsere. Vom Herbst ab werden wir die lebendig gewordene Poesie auf unserer Opernbühne haben und eine junge Künstlerin mit gut gebildeter, klangschöner Stimme, mit empfindender Seele und jungfräulichem Liebreiz besitzen. Das ist um so erfreulicher, als die *Farrar* die großen Hoffnungen nicht erfüllt, die man auf sie setzen mußte, und die *Destinn* trotz ihrer großen Vorzüge als Sängerin sich für die Darstellung sinniger deutscher Mädchen doch wenig eignet. — Die erste Opernneuheit des Jahres, *Hans Sommers* Rübezahl wird in Scene gehen, wenn dieser Brief schon im Druck ist, so daß ich nur in einer Nachschrift ein paar Worte darüber werde sagen können.

Die Oper des Westens fand endlich ein zugkräftiges Werk in E. Wolf-Ferraris musikalischem Lustspiele Die neugierigen Frauen. Im Flachlande nennt man schon den Hügel einen Berg, und so erscheint denn auch dies Werk bedeutender als es tatsächlich ist. Das Textbuch, nach einer Goldonischen Komödie verfaßt, ist ungemein handlungsarm, und bei dem albernen Stoffe fand die Musik keine Gelegenheit, zu charakterisieren oder Stimmungen auszudrücken. Sie umgab daher die Figuren des Stückes mit niedlichem Laub- und Blumengewinde, gefällig in der Form, schillernd in hellen Farben, und da geschah denn das sehr Seltene, daß ein morsches Operngerüst Träger einer guten, liebenswürdigen Musik wurde und durch die frischen Tonranken und -blüten sogar selbst einige Festigkeit erhielt. *Hans Pfitzner* hatte das Werk gut studiert. Bessere Sänger aber mußte man ihm wünschen.

Es ist erstaunlich, wie oft man auf den Programmen dieses Jahres dem Namen des *C. St.-Saëns* begegnet, hinter dem doch im ganzen so wenig steckt. Geradezu verwunderlich aber erschien es, daß das National-Theater des fruchtbaren Tonsetzers Oper Die Zauberglocke auf die Bühne holte, die schon vor 25 Jahren gestorben war, als man sie in Paris ans Rampenlicht gebracht hatte. Öde und leer ist das ganze Werk. Schwer zu entscheiden, was schwächer ist, der Text oder die Musik. Als diese Glocke zum dritten Male erklang, war es ihr Grabgeläut. — Und dann hörte man an derselben Stelle die »Glocken freundlich locken« — zur Hochzeit des alten *Stradella*, einer Oper, die mir jetzt wie eine Puppenkomödie vorkam. Das nur interessierte mich darin, daß F. v. Flotows Pariser Freundschaft mit J. Offenbach in der Musik zuweilen hervortritt — auch in der Oper Martha findet man sie in dem Couplet »Jägerin, leicht im Sinn« — und daß man an den hübschen Banditenscenen merkt, daß der Mecklenburgische Tonsetzer in jenen Tagen in Paris lebte, als Aubers »Fra Diavolo« dort seinen Siegeslauf begann. — Ein ähnlicher Gedanke kam mir dieser Tage, als der Sommernachtstraum hier mit zauberischer Ausstattung gegeben wurde und man Mendelssohns Musik wieder einmal als ebenfalls zauberisch pries. Wäre sie möglich, fragte ich mich, ohne die entzückende Elfenmusik, die der herrliche Weber für seinen Oberon schuf?

Der Philharmonische Chor (Dirigent Prof. *S. Ochs*) macht immer anziehende Konzertprogramme. Sein dritter diesjähriger Musikabend — schon sein letztes Abonnementskonzert — begann mit dem Chor der Toten und dem Schmied Schmerz, beide für gemischten Chor und Orchester. Ihr Schöpfer, der junge *Fritz Neff* starb vor einigen Monaten. Großes hat er der Welt in diesen Tonstücken nicht hinterlassen, doch spricht eine wahre Empfindung aus ihnen, und sie sind wirksam geschrieben. J. S. Bachs Zufriedengestellter Äolus erfreute dann Herzen und Sinnen der Hörer. Im Vortrage zeichneten sich mit dem Chore besonders Frau *Herzog* und Herr *Messchaert* aus. Als Neuheit für uns gab es darauf des *Rich. Straufs* Chorballade Taillefer. Man fand viel daran auszusetzen. Mir gefiel sie ausnehmend. Man sagt, die reich ausgestaltete Musik passe zu der schlichten Ballade nicht. Wohl, dann lasse man sie ohne Musik, und sie bleibt ein prächtiges, selbständiges Kunstgebilde. Aber das epische Gedicht ist dem Drama verwandt. Man kann seinen Menschen durch die Musik charakteristische Gestalt verleihen. Das bloße Wort des Dichters wird durch den Tonsetzer zu einer Individualität, indem er es als Sopran, Tenor, Baß erklingen läßt. Die Schilderung von Zuständen und Ereignissen kann die Musik nicht kurz abtun, wie die Sprache. Der Dichter spricht in einem Satze von Schlachtgeschrei und Schwerterklingen, von sausenden Pfeilen und schallenden Schilden, der Musiker muß das alles mit seinem Material breit darstellen, in Tönen malen. Was jener uns nur meldet, läßt uns dieser selbst erleben. Wenn von der Schlacht bei Hastings im Gedichte die Rede ist, dann muß das Orchester sie mit all' ihrem Tosen und Lärmen, mit ihrem Ringen und Grausen durchs Ohr des Hörers an seiner Seele vorüberziehen lassen, so daß er die Ereignisse nicht lediglich erfährt, sondern daran teilnimmt. Es ist dann nicht,

wie behauptet wird, ein Zerreißen der Stimmung, wenn das musikalische Schlachtenbild in die Handlung eintritt, sondern ein Erweitern und Vertiefen derselben. Der Schwerpunkt der Chorballade liegt freilich in der Gestaltung des Orchesters. Und man könnte sie vielleicht als sinfonische Dichtung mit gesungenem Programm bezeichnen. Bisweilen geht allerdings der Chor im Orchester unter. — Mich hat das Werk in seiner Ganzheit mächtig gepackt. Und wenn mir auf Augenblicke Bedenken bezüglich der Form aufstießen, so vertrieb ich sie durch den Gedanken, den man einem Großen gegenüber stets haben sollte, es müsse wohl so sein. — Das konnte ich nun bei *Ernst Boehe* aus München (geb. 1880) nicht, von dem im letzten Philharmonischen Konzerte eine Episode seines Odysseus, Die Insel der Kirke, vorgeführt wurde. Er verlangt ein gewaltiges Orchester mit 4 Flöten, 4 Oboen, 3 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 3 Fagotten, 1 Kontrafagott, 1 Englisch Horn, 6 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen usw. Die Streicher teilt er zuweilen zehnfach! Und das muß man sagen, er weiß mit den Instrumenten umzugehn. Aber wenn R. Strauß uns mit seinen Tonmassen fesselnde Dinge vorzuführen hat, E. Boehe bringt nur Tonmaterial zusammen, besitzt aber keine Gestaltungskraft.

Moritz Rosenthal gab ein viertes, sehr besuchtes Konzert. Unter den Virtuosen des Klaviers ist er doch wohl jetzt der Erste. An Geschmack und Beseelung des Spiels tun es ihm indes mehrere Pianisten zuvor. — *Pablo de Sarate* konzertierte wieder einmal. Seine Stradivari-Geige klang wunderbar. Das große Auditorium jauchzte seinem Spiele zu, denn es war ja Sarasate. Daß dies Spiel ungenügend war, merkte es nicht. Für Bach hatte er einen Ton wie ein dünner Seidenfaden; ein selbstgezimmertes Tonstück war kläglich, ein Virtuosenstück erklang höchst unrein! Das war kein genußreicher Musikabend. Rud. Fiege.

Nachschrift: *Hans Sommers* Oper Rübezahl errang bei ihrer Aufführung am 15. d. M. einen Ehrenerfolg. Das Textbuch hat wesentliche Mängel. Der Musik fehlt der große Zug. Kunstreich in der Gestaltung, befaßt sie sich doch zu sehr mit Kleinarbeit. — Ausführlicheres im nächsten Briefe. R. F.

Elberfeld. (Hugo Wolf-Abend.) Am 12. Januar 1905 führte der Königliche Musikdirektor *Karl Hirsch* mit einem Hugo Wolf-Abend die im vorigen Winter von ihm ins Leben gerufenen intimen Konzerte weiter. Das Programm bestand aus zwei Teilen, die Einleitung war das D moll-Quartett: »Entbehren sollst du, sollst entbehren!« Daraus wurde »Grave, leidenschaftlich bewegt, langsam« von einem Streichorchester mit tiefem Verständnis gespielt. Besonders ergriff der »langsame« Satz die Herzen der Zuhörer und hinterließ einen nachhaltigen Eindruck.

Frau *Tilly Hinken Cahnbley* trug mit ihrer vortrefflich geschulten Sopranstimme drei ernste Lieder am Klavier vor, nämlich »Zur Ruhe, Charwoche, Der Genesende an die Hoffnung«, von denen das letztere am besten gefiel.

Sechs geistliche Lieder, gedichtet von Eichendorff (Aufblick »Vergeht mir der Himmel«, Einklang »Weil jetzo alles stille ist«, Resignation »Komm, Trost der Welt, du stille Nacht«, Letzte Bitte »Wie ein todeswunder Streiter«, Ergebung »Dein Wille, Herr ,geschehe«, Erhebung »So laß herein nun brechen«) bildeten den Abschluß des ersten Teiles. Diese sechs sehr stimmungsvollen Lieder aus des Meisters Nachlaß sind bislang wegen ihrer schier unüberwindlichen Schwierigkeit nur sehr wenig gesungen worden. Der gemischte Chor von Karl Hirsch darf sich das Verdienst zuschreiben, diese echten Perlen deutscher Lyrik in Westdeutschland zum ersten Male mustergültig vorgetragen zu haben.

Der II. Teil des Konzertes begann mit einer Serie Lieder am Klavier: Verborgenheit, Zitronenfalter im April, Der Gärtner: kleinere Sachen heiteren Inhaltes als angenehme Abwechselung gegen die durchweg sehr ernst gehaltenen Werke im I. Teile der Aufführung.

Rauschenden Beifall erntete das liebliche, frische Elfenlied aus Shakespeares Sommernachtstraum »Bunte Schlangen, zweigezüngt! Igel, Molche! Fort von hier!« für Sopransolo, Frauenchor und Orchester; auf dringendes Verlangen mußte es wiederholt werden.

Die heitere Stimmung wußte Frau *Tilly Hinken Cahnbley* durch ihren hellen, sympathischen Sopran und eine sehr angemessene Mimik in den Liedern »Auf einer Wanderung, Die Elfe, Ich hab' in Penen einen Liebsten wohnen« geschickt und wirksam zu steigern. Die dankbaren Hugo Wolf-Verehrer verlangten jedes Lied zweimal zu hören, welcher Wunsch denn auch gern gewährt wurde.

Den herrlichen Abend beschloß der von süßer Melodik übersprudelnde und gesättigte Frühlingschor aus der unvollendeten Oper »Manuel Venegas« mit Orchester: »Frühling, Herrscher im sonnigen Blau, — Hoch im Gebirg und auf blumiger Au, — Komm in die Enge der Stadt herein — Unseres Festes Genosse zu sein.«

H. Oehlerking.

Erfurt. Der Erfurter Männergesangverein (Dirigent: kgl. Musikdirektor *K. Zuschneid*) gab ausgangs des letztverflossenen Jahres ein Konzert, in dem u. a. Schuberts »Gesang der Geister über den Wassern« für achtstimmigen Männerchor mit Begleitung von Violen, Violoncelli und Kontrabässen zu Gehör kam. Das ernste Streben des Dirigenten und seiner Getreuen war bei der Wiedergabe dieses schwierigen Werkes unverkennbar; indes darf der gewissenhafte Berichterstatter nicht unerwähnt lassen, daß es in den Bässen hier und da an der gehörigen Durchsichtigkeit mangelte und auch der Tenor nicht immer ganz rein intonierte. Vorzügliches leistete der Chor in »Die beiden Särge« von Hegar, sowie in Liedern von Zuschneid, Brahms und Bünte; während die Wiedergabe des »Ständchen« von Schubert, für Altsolo, Männerchor und Orchester, unter einer Unruhe im Orchester litt. Das Altsolo sang Fräulein *Widen* aus München, die außerdem Lieder von Schubert, Cornelius, Strauß, Reger und Henschel zu Gehör brachte, ohne weder durch Stimme noch durch Vortrag das Publikum besonders fesseln zu können. Eine Glanznummer des Abends bildete die gute Wiedergabe der Variationen über ein volkstümliches Thema von Zuschneid. — In einem Kirchenkonzert, das die Herren Professor *Homeyer* (Orgel) und kgl. Musikdirektor *Rosenmeyer* (Violine) veranstalteten, kamen durch den ersteren die Fantasie über BACH von Liszt, durch den letzteren die Sonate für Violine solo in G moll von Bach zu einer prächtigen Wiedergabe. Ein kleiner Damenchor und ein gemischter Chor sangen unter Leitung des Herrn *Rosenmeyer* mit guter Intonation und gutem musikalischen Verständnis Chöre von Wüllner und Blumner und ein wendisches Weihnachtswiegenlied von Schneider. — Mit großem künstlerischen Erfolge konzertierten hierselbst Fräulein *von Bassewitz* und die Herren *Jos. Natterer* und *Hugo Schlemüller* aus Frankfurt a. M. Von den vier Sätzen des zum Vortrag gebrachten Brahmsschen Trios in C dur wurde namentlich der letzte recht gut gespielt. Die Es-dur-Sonate von Rich. Strauß gab Fräulein von Bassewitz und Herrn Natterer Gelegenheit, sich in technischer und musikalischer Beziehung als hervorragende Künstler zu bewähren. Viel Freude bereiteten

mir die Vorträge der Altistin Fräulein *Joh. Kiss*, welche die Konzertgeber freundlichst unterstützte. Die Dame besitzt ein überraschend gutes Material, und ihr Gesang zeugt von großem musikalischen Empfinden, wenn sie vorläufig in Bezug auf den Vortrag eines Liedes auch wohl einmal nicht das Rechte trifft. Das Beste gab sie mit »dem armen Peter« von Schumann. — Im dritten diesjährigen Konzert des Erfurter Musikvereins gelangte unter der Direktion des Herrn kgl. Musikdirektor *Rosenmeyer* die D moll-Sinfonie von Schumann zu einer in jeder Beziehung rühmenswerten Wiedergabe, der gegenüber sich die schlechte Begleitung des Es dur-Konzerts von Liszt, das von Fräulein *Alice Ripper* aus Budapest gespielt wurde, um so mehr bemerkbar machte. Der Chor der Singakademie spendete zwei Werke mit Orchester: »Der Feuerreiter« von Wolf und »Der Sturm« von Haydn. Gehört »Der Sturm« an und für sich schon nicht zu den besten Kompositionen Haydns, so war er hier nach Wolfs »Feuerreiter« erst recht nicht am Platze. Die Ausführung der beiden Chöre war eine in technischer Beziehung durchaus befriedigende; der Vortrag ließ aber fast alles zu wünschen übrig, besonders in dem »Feuerreiter«. Eine wenig bedeutende Lustspiel-Ouvertüre von Karl Kleemann beschloß den Abend. — Der spanische Geiger *Manén* hat auch bei uns Einkehr gehalten und die Zuhörer durch seine sichere Technik, zu der sich ein gesunder musikalischer Vortrag gesellt, enthusiasmiert. — Im Stadttheater gelangten »Hoffmanns Erzählungen« von Offenbach zu einer befriedigenden Darstellung, und fanden mit ihren reizenden Melodien, ihrer feinsinnigen Instrumentation und der geschickten musikalischen Zeichnung der Charaktere und Situationen vielen Beifall.

M. Puttmann.

Stuttgart. Das auf dem Gebiete der Oper Geleistete tritt hinter unser Konzertleben etwas zurück. Wir lassen unerörtert, wen die Schuld daran trifft, daß die durchaus nicht ärmlichen Mittel unserer Hofoper nicht zu besseren Leistungen ausgenützt werden. Wir haben wohl unsere Vorstellungen der Werke Mozarts, Webers, Wagners; aber die Aufführungen zeigen über die dem Hofkapellmeister erreichbare Sphäre hinaus nicht den künstlerischen Ernst, der sie zu Taten machen würde. Mozart ist schlecht besucht, Wagner (immer ungekürzt) bewirkt jedesmal ein ausverkauftes Haus, obwohl unsere Kräfte nicht alle auf der Höhe sind. Der Spielplan zeigt wenig Charakter. Der Trompeter, der auch das neue Jahr einweihte, Mignon usw. werden endlos wiederholt, während wir z. B. auf Götterdämmerung, Tristan, Rheingold heuer vergebens warten. Das Schönste an den Vorstellungen ist immer das Orchester. Dem feinsinnigen und vielseitigen *Pohlig*, der Mozart und Wagner dirigiert, ist diesen Winter *Hellmesberger* aus Wien zur Seite gestellt worden, der leider wenig Gelegenheit bekam, sein großes Talent zu verwerten; dies wird auch der Grund seines Wiederausscheidens sein. Am hervorragendsten waren die Aufführungen von Wolfs Corregidor, der sich bei uns auf dem Spielplan erhält. Ebenso bedeutet d'Alberts Abreise einen Gewinn für uns. Ingwelde von Schillings brachte es bis jetzt nur zu Einer Aufführung. Nach Neujahr wurde der reformbedürftige Spielplan auf »Allerhöchsten Befehl« aufgefrischt, und wir bekamen die zweite Vorstellung der Walküre und der Meistersinger. Das Stuttgarter Publikum, das sich im Schauspiel als erziehungsfähig erwies, würde der Oper ungleich größere Teilnahme entgegenbringen, wenn es sich einer zielbewußten Führung anvertrauen dürfte. Bei Neubesetzungen werden Zuhörer und Zeitungen um ihre Meinung wenig befragt, daher sich das Sängermaterial im Vergleich zur Zeit Zumpes sehr verschlechtert hat. Und was in Stuttgart erst- oder uraufgeführt wird, entbehrt leider vielfach des allgemeinen Interesses.

Dr. K. Grunsky.

Zur Aufführungssteuer. Der Zeitschrift »Musikhandel und Musikpflege« entnehmen wir folgende, wichtige Notiz: Wie in Verlegerkreisen verlautet, besteht bei Musikalienverlegern die Absicht, von solchen Veranstaltern (Gesangvereinen, Konzertinstituten, Kapellen usw.), die mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Fr. Rösch) zu Berlin (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) Verträge abschließen, ihrerseits bei Aufführung geschützter Verlagswerke ebenfalls eine Aufführungssteuer zu erheben.

— Das »Verzeichnis von Kompositionen zu Dichtungen von Fr. von Schiller aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel« weist eine stattliche Summe mannigfaltiger Kompositionen für Orchester, Chor, Sologesang usw. auf, zu welchen Schillersche Dichtungen den Text oder den Grundgedanken geliefert haben. An der Spitze erscheint selbstverständlich Beethoven mit dem monumentalen und unsterblichen »Op. 125«, der neunten Sinfonie mit dem Schlußchor über Schillers Ode an die Freude. Die sinfonische Dichtung von Franz Liszt »Die Ideale« nach Schiller schließt sich an, ferner Karl Reineckes Musik zu »Wilhelm Tell« und Rossinis Oper »Wilhelm Tell«, von der wieder mehrere wesentliche Nummern in Einzeldruck erschienen sind. Auch mancherlei Variationen und Bearbeitungen zu Rossinis »Wilhelm Tell« liegen vor, wie von der neunten Sinfonie mehrere Sonderausgaben für Klavier erschienen sind. Eine »Wilhelm Tell«-Phantasie lieferte auch Duvernoy. Von Felix Mendelssohn besitzen wir einen Festgesang »An die Künstler« nach Schillers Gedicht »Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben« für Männerchor und Blechinstrumente. Franz Schubert hat viele Gedichte von Schiller vertont, ebenso Robert Schumann, und zum »Lied von der Glocke« liefert A. Romberg eine Musik für Soli, gemischten Chor mit Klavier und Orchester. Zum Gesang der Mönche aus Schillers »Wilhelm Tell« hat Beethoven eine Musik geliefert. Einzelne Lieder komponierten zu Schillers Gedichten: Robert Schumann, Karl Loewe (Der Gang nach dem Eisenhammer usw.), Friedrich Methfessel, Karl Reinthaler, Johann Zumsteeg. So wird es denn an musikalischem Material für die Schiller-Feier nicht fehlen.

— Für die Schillerfeier hat *Moritz Vogel* im Verlage von Gebr. Hug in Leipzig herausgegeben: 1. Hoffnung: Es reden und träumen. Für 3stimmigen Chor. 2. An die Freude: Freude, schöner Götter Funken. Für 3stimmigen Chor. 3. »Holder Friede.« Chor aus der Glocke. Für 2 Solostimmen und 3stimmigen Chor.

— Männerchöre finden in folgenden Werken aus Ernst Eulenburgs Verlag Material für die Schillerfeier: *P. Cornelius:* Von dem Dome schwer und bang. *C. H. Döring:* Nacht und Träume. *C. Zöllner:* Die drei Worte des Glaubens. Volkslieder: An die Freude und Wohlauf, Kameraden. In Kahnts Verlag erschien: *Stade:* Die drei Worte des Glaubens.

— *Simon Breu* hat eine einstimmige volkstümliche Schiller-Hymne mit Klavier- oder Orchesterbegleitung komponiert, die sich zum Vortrag bei der Schillerfeier für Schulen und Vereine eignet und in den nächsten Tagen im Verlag von H. Stürtz in Würzburg erscheinen wird.

Besprechungen.

Von neueren, technischen Zwecken dienenden Musikalien liegen mir vor: **Karl Friese**, Tonleiter- und Accord-Studien. Darmstadt, Thies. Bisher sind 3 Hefte erschienen, zwei weitere sollen folgen. Eine gründlich durchdachte und ohne Zweifel erfolgbringende Arbeit.

X. Scharwenka, Beiträge zur Fingerbildung. Op. 77, Heft 1/2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Enthält eine Fülle ausgezeichneten Studienmateriales.

Vortragsmusik. Pavane von **Joh. Doebber**. Op. 19, No. 1. Berlin, C. Simon. Nettes Vortragsstückchen ohne Ansprüche.

Kahn-Album. Ausgewählte Klavierstücke von **B. Kahn**. Leipzig, Leuckart. Zum Teil sehr empfehlenswerte, vortrefflich gesetzte und wirkungsvolle Musik von teilweise nicht geringer technischer Schwierigkeit.

Mili Balakirew, Humoreske. Leipzig, Zimmermann. Worin der Humor dieses Stückes besteht, ist mir nicht aufgegangen. Vielleicht entdeckt's ein anderer. Im übrigen gut gearbeitet und wirkungsvoll.

12 Etudes d'exécution transcendante pour le Piano par **S. Liaponnow**. Leipzig, J. Heinr. Zimmermann. Sehr schwere Studien, die freilich an Wert hinter denen Liszts zurückstehen, aber von den »Klavierlöwen« wohl nicht unbeachtet bleiben werden.

Mili Balakirew, 5 ème Valse pour le Piano. Ebend. Sehr schweres, dabei pikantes und interessantes Stück.

Paul Stoye, Bravour-Walzer. Leipzig, Senff. Ein Stück, das manchem Freude machen wird; mir hat's keine gemacht. Was soll dergleichen turbulente »Auch-Musik« heute noch?

F. Rosenthal, Stimmungsbilder. 6 Stücke. Op. 1. Breslau, Becker. Hübsche und wirksame Musik steckt in diesen Stücken eines Anfängers, von dem auch 4händige Kompositionen: Drei Kavierstücke, ebend., vorliegen. Aber etwas mehr Selbstkritik ist nötig. Nicht jeder Einfall darf gedruckt werden. No. 2 »Elegischer Walzer« z. B. ist gar öde. Gut klingend, wenn auch nicht sehr originell ist No. 1 »Feierlicher Marsch«.

Märchen für das Pianoforte von **Fr. Wagner**. Op. 9. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Dankbares, gut gearbeitetes Vortragsstück mit etwas sentimentalem romantischen Beiwerk, das viele Freunde finden wird. Es ist freilich etwas lang.

Drei Klavierstücke (Musette — Lamentabile — Presto) von **Chr. Sig. Binder**. Herausgegeben von *O. Schmid*-Dresden. Ebend. *O. Schmid* gräbt ein bischen viel aus, aber die von ihm herausgegebenen Sachen sind meist wertvoll. Auch diese Stücke, die ich sehr empfehlen möchte.

G. Hesse, Erste Erfolge. 12 Stücke im Umfang von 5 Tönen. Zu 4 Händen. Berlin, Simon. Frische, fröhliche Musik. Aber nicht zu breit werden: »das Erntefest« wirkt auf die Dauer auch auf den geduldigsten kleinen Spieler ermüdend.

Jolán Pavelkó, 1. Aus der Kinderstube. Op. 7. 2. Der lustige Spatz. Op. 8. 3. Froschkönigs Hochzeitsreisen. Op. 9. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg. Nicht zu empfehlen, stellenweise traurig blöde und ohne jede Poesie. Aber hübsche Bilder sind auf der Titelseite, und so wird wohl der eine oder der andere diese »Musik«, die den Mendelssohnschen oder den Schumannschen Kinderstücken keine Konkurrenz machen wird, kaufen.

Höher stehen die kleinen Arbeiten von **E. Sächling**, Drei leichte Vortragsstücke, Op. 24, Berlin, Simon, obwohl die Welt nicht ärmer sein würde, wären sie nicht gedruckt. No. 1 »Schelm« empfehle ich, No. 2 ist arg trivial und No. 3 allzu süßlich. Mit Zuckerzeug erzieht man keine Kinder.

Zwei Menuette (Op. 16) hat **H. Ritzen** bei Bachmann in Hannover herausgegeben. Gute Vortragsstücke und für Spieler mittleren Grades durchaus empfehlenswert.

Sehr guten Eindruck machen drei Klavierstücke (Op. 20) von **H. Gottlieb Noren**, Berlin, Simon, denen ich im Interesse des Komponisten, eines ernst und mit hübschen Mitteln arbeitenden Mannes, recht viel Verbreitung wünsche.

Georg Capellen hat als Op. 26 bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen: [Shogaru Shoka. Japanische Volksmelodien des Isawa Shuji. Als Charakterstücke für Klavier bearbeitet. *Capellen*, bekannt als einer der Führer zu neuen Wegen der Betrachtung der Lehre von der Harmonie, hat mit dieser Bearbeitung interessante Studien geliefert, die als solche gewürdigt sein wollen und nicht mit der landesüblichen Elle gemessen werden wollen. Man sehe sich die Arbeiten, denen jedesmal die zu Grunde liegende Originalmelodie voraufgeht, an: es steckt viel Können und ernster Willen darin. Detailfragen, die Harmonien betreffend, können hier nicht berührt werden.

Zum Schlusse noch eine Reihe anderer Bearbeitungen und Neuausgaben. Aus dem Breitkopf & Härtelschen Verlage sind zu erwähnen: Jugendbibliothek. Heft II. Mendelssohn-Bartholdy. Darin die schönen Kinderstücke. Raff-Album. Ob man *Raff* mit diesen Stücken, einer nicht immer geschickten Auswahl, dem Publikum wieder näher bringt, erscheint mir sehr fraglich. Es ist ein Jammer, daß der reichbegabte so viel saloppe Musik geschrieben hat. Einige vorzügliche Arbeiten sind in dem Album: Romanze aus Op. 2, Etuden aus Op. 8. *Moscheles* unverwüstliche und unentbehrliche Etuden Op. 70 liegen in einer neuen Ausgabe (Universal-Edition Wien No. 106) vor. Derselbe Verlag bietet als No. 301 R. Schumanns »Album für die Jugend« von *E. Schütt* durchgesehen.

R. Bibl hat 6 Stücke aus »Tristan und Isolde« für Harmonium bearbeitet. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Warum? Ich weiß es nicht.

Hugo Wolfs herrliche »Italienische Serenade« in der Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen durch *Max Reger* sei hiermit allen ernsten Musikfreunden aufs wärmste empfohlen. Lauterbach & Kuhn, Leipzig, haben die ausgezeichnete Arbeit vortrefflich ausgestattet. Der Preis (M 3) ist gering.

Darmstadt. Dr. Wilibald Nagel.

Straufs, Richard, Die Musik. Bd. I: August Göllerich, Beethoven. Mit 1 Heliogravüre, 6 Vollbildern in Tonätzung und 7 Faksimiles. Berlin, Julius Bard. Preis kartoniert 1,25 M, in Leder gebunden 2,50 M.

Richard Straufs, der mit praktischem Sinne wohlbegabte Komponist, scheint mir ganz der rechte Mann, einem Unternehmen der geplanten Art vorzustehen: es will den von einigen Kritikern beim Publikum immer wieder neu gefestigten Gedanken ausrotten, die Musik sei nur »spielerischer Formalismus« und nicht wie alle Kunst Ausdruck eines bestimmten Geschehens, der in jedem konkreten Fall eine ihm eigentümliche Form zu finden genötigt ist. Eine Reihe von Einzeldarstellungen soll die moderne Ton-»Sprache« verstehen und als historisch notwendig entstanden darlegen. *Straufs* sagt in der von ihm als Doktor gezeichneten Einleitung: Aufgabe der Kunst ist's, Zeugnis abzulegen von der Kultur der Zeiten und Völker. — Wie bei der Entwicklung der andern Künste ist auch in der Geschichte der Tonkunst ein Fortschreiten von der Wiedergabe unbestimmter oder allgemeiner, typischer Vorstellungen zum Ausdruck eines mehr und mehr bestimmten individuellen und intimen Ideenkreises zu verfolgen . . . Den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leben und der Kultur hat die Geschichte unserer Meister und ihrer größten Meisterwerke unwiderleglich bewiesen . . . Den Entwicklungsgedanken konsequent vertretende Studien über alle Gebiete der Tonkunst fehlen entweder oder sie sind in streng wissenschaftlich-ästhetischen Werken niedergelegt, in die der große Kreis der Musikfreunde nicht so ohne weiteres einzudringen vermag. Diese Lücke also will »die Musik« ausfüllen.[1])

Abgesehen von einer größeren Reihe tatsächlicher Irrtümer erfüllt das vorliegende Buch die ihm gestellte Aufgabe auch nicht aus dem Grunde, weil Göllerich seine Behauptungen mit Beispielen im Buche selbst nicht belegt. So sieht man weder, wo er bei einem Meister architekturale Prinzipien sieht, noch wo ihm die Musik — vielleicht trotz der Form — ganz Ausdruck geworden ist.

[1]) Mit der verdienten Zeitschrift dieses Titels hat das besprochene Unternehmen nichts zu tun.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 7.
Ausgegeben am 1. April 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Felix Weingartner.

Sein Leben und Schaffen.

Von Prof. **Emil Krause** (Hamburg).

(Schluß.)

Seit dem direktionellen Vorgehen *Hans v. Bülows* hat sich in der Konzertdirektion ein höchst erfreulicher und dabei erhebender Umschwung vollzogen. Überall wollte man es ihm gleichtun, der so Großes vollbracht in der freien, aber doch dabei dem innern Wesen der Tondichtungen treu bleibenden Übermittelung und es erschien eine beträchtliche Zahl Nacheiferer, von denen jedoch nur wenige seinen Ausführungen zu folgen vermochten. Seit länger als zehn Jahren leben wir in der Zeit der sogenannten »Gast-Direktion«. Nicht nur die fahrenden Sänger und Virtuosen, wie seit ehedem, sondern auch die Leiter der großen Instrumentalkörper und die der Opernaufführungen erscheinen überall als Gäste.



Weingartner ist heute eine Direktionskapazität erster Bedeutung. Er steht auf der Höhe der Reproduktionsaufgabe, nicht nur in Bezug auf das Wiedergeben der neueren Tonwerke, sondern auch auf Darlegung der Schöpfungen der Klassiker. Seine Diktion ist vornehm, von hohem innerem Geiste belebt. Ein großer Vorzug der Direktionsart des Künstlers ist der, daß er nicht wie mancher der heute die Aufmerksamkeit gefangen nehmenden Dirigenten durch Gesten und Körperbewegungen zu imponieren bemüht ist. Sein inneres Durchleben des Kunstwerkes bedarf keiner äußerlichen Mitteilungen. Das maßvolle Vor- und Rückwärtsgehen im Zeitmaß, der straff gezogene Rhythmus und die wohl erwogene, stets künstlerischen Anschauungen entsprechende Dynamik, wie er alles in einfacher Weise andeutend den Instrumentisten klar zu machen weiß, sind die rühmenswerten Eigenschaften seiner Darstellungskraft.

War es schon in den 1880er Jahren bei den Opernaufführungen und den dazwischen stehenden Konzerten der Fall, daß der Künstler die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, so geschah dies noch mehr in der Berliner Periode, und hier waren es außer der mustergültigen Vorführung der klassischen und modernen Opern namentlich die der Sinfonie von Beethoven und andern Tondichtungen gegenüber bewiesene Intimität zum Kunstwerke, die rückwirkend auf das Publikum einen Sturm von Begeisterung hervorrief. Schon die Berliner Aufführungen sprachen für Weingartners Bedeutung, die sich noch steigerte, als ihm in den jugendlichen Kräften des Münchener Kaim-Orchesters nicht sofort ein gleich wertvolles Material zu Gebote stand. Mit einem eingeschulten Orchester zu arbeiten, ist eine geringere Aufgabe als einen neu organisierten Tonkörper zur klassischen Kunstausübung heranzubilden. Ich möchte hier eine Parallele ziehen und darauf hinweisen, daß v. Bülow, nachdem er sich das Meininger Hoforchester künstlerisch erzogen und seinen Intensionen vollständig dienstbar gemacht hatte, von Mitte der 1880er Jahre an in die Lage kam, mit den weniger von ihm eingeübten Hamburger Kunstkräften zu arbeiten. Wie erfolgreich sein Wirken namentlich auch mit diesen Kräften war, hat die Hamburger Konzertzeit, die seit v. Bülow einen erhöhten Aufschwung nahm, bewiesen. Weingartner, dem die prachtvolle königliche Kapelle in Berlin zu Gebote stand, hat die jungen Münchener Kräfte so geleitet und sie derartig hohen Zielen entgegengeführt, daß sie heute, wie bereits betont, eine höchst achtbare, wenn nicht ebenbürtige Stellung andern Kunstorchestern gegenüber einnehmen.

Das wesentlichste Moment seiner Berufung zur Direktion ist die unmittelbare Beziehung, in der er als Schaffender dem Kunstwerke gegenüber tritt. Keine Übermittelung darf sich frei von Subjektivität halten, und so ist auch die Weingartners bei aller Objektivität der Auffassung doch eine subjektive. Sie hält fest am ästhetisch Hergebrachten. Es ist ihm als Dirigenten das Vermögen eigen, seine Auffassung, die in der Urkraft des Kunstwerkes, d. h. in der Bedeutung desselben wurzelt, in so merkwürdig einfacher Weise klarzulegen, daß jeder einzelne ihn versteht, und ihm zu folgen vermag. Man muß Weingartners Schrift »Über das Dirigieren« genau studiert haben, um sich über die Gesichtspunkte, von denen aus er dem Kunstwerke nahe getreten ist, klar zu werden. Wagner, der unter den Großmeistern vielleicht hervorragendste Dirigent, hat ihm auch hier die Wege gezeigt, den großen Orchesterkörper zum Dolmetscher des Kunstwerkes zu befähigen. Wer Gelegenheit hatte, die Konzerte der königlichen Kapelle und die der Berliner Philharmonie unter Weingartner zu hören und von der spontanen Begeisterung, die dem Dirigenten gespendet wurde, Zeuge sein konnte, hat es erfahren, daß hier ein Schaffender das Kunstwerk wiedergibt. Die Art der Übermittelung wirkt nicht nur faszinierend auf die Unterstellten, sondern auch auf das Auditorium, und so sind diese Konzerte als Huldigungen zu bezeichnen, die dem Kunstwerke verdientermaßen gezollt werden. Ich will nicht behaupten, daß alles, was Weingartner in der genannten Schrift gesagt, buchstäblich zu unterschreiben ist, muß aber bekennen, daß viele seiner Aussprüche nicht nur von weittragender Bedeutung, sondern auch rückwirkend auf die jetzige Direktionsart überhaupt geworden sind. Die Direktion, wie sie früher ausschließlich in den Händen der routinierten Durchschnittsmusiker und Taktschläger lag, ist durch ihn in ein ideales Stadium getreten. Andere Dirigenten der Jetztzeit haben ähnliche Erfolge zu verzeichnen, aber nicht selten wirkt dabei ein äußeres, das Auge fesselndes Vorgehen und ein absichtliches Geistreichtun mit. Weingartner gibt aus innerem Verständnis und pietätvoll das zu interpretierende Werk. Er weiß einer jeden Richtung, gehöre sie der älteren Zeit oder der neueren an, in der Auffassung zu entsprechen. Sein Beethoven in der Eroica, der C moll, der A dur wie der Neunten ist gewaltig. Die Altmeister gibt er nach dem Original und wenn er retouchiert, werden die Farben doch nicht so grell aufgetragen, daß der innere Kern des Werkes darunter leidet. Die Auffassung der neueren Romantiker, wie die Berlioz', Liszts, Wagners usw. spricht von besonderer Vertiefung. Weniger vermag ich seiner Schumann- und Brahmsdiktion beizustimmen, wogegen Komponisten wie Mendelssohn usw. in heller Beleuchtung erscheinen. Manche Dirigenten haben durch Herausheben einzelner Mittelstimmen — und dies geschieht nicht selten durch Doppelbesetzung von Blechinstrumenten — die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und glauben gemacht, daß sie Geheimnisse aufdecken, wie dies nie vorher geschehen. Auch hier bleibt Weingartner frei von Übertreibungen. Er folgt der Partitur, wie sie der Tondichter gegeben und ist in diesem pietätvollen Verfahren ein Nacheiferer Berlioz. Daß er nur verhältnismäßig selten eigene Schöpfungen in sein Programm aufnimmt, spricht für die Zurückhaltung, die er den klassischen Werken gegenüber behauptet. Nicht der Reproduzierende, nur der das Kunstwerk wiedergebende Künstler tritt uns in Weingartners Übermittelung entgegen. Das Ursprüngliche, das Primäre des Kunstwerkes ist es, dessen Klarlegung er erstrebt, und das ihm als Hauptmoment der Darlegung leitend ist.

Man rühmt mit Recht Weingartners natürliche, lebensvolle Auffassung, und verwundert sich, daß er in allen, auch den verschiedenartigsten Stilen gleichwertig unterrichtet ist. Dies findet seine Begründung darin, daß der Dirigent in erster Be-

deutung zu den Schaffenden gehört und das darzustellende Werk nicht nur äußerlich auf sich wirken läßt, sondern weiß, wie es dem Schöpfer desselben zu Mute ist, in dessen Seele er sich so zu versenken vermag, daß er die Tondichtung im Augenblicke der Wiedergabe immer wieder von neuem schafft.

Durch Weingartner erhält das zu interpretierende Werk das ihm innewohnende Leben, die geistige Frische, die ihm der Schöpfer gegeben. In dieser objektiven und im gewissen Sinne subjektiven Art der Übermittelung ruht das ganze Geheimnis, auf das sich die beispiellosen Direktionserfolge des Künstlers stützen.

Jeder unnötige, störend wirkende Aufputz ist vermieden und so ist die Wiedergabe einzig allein innerlich.

Hieraus erwächst die Möglichkeit, als Dirigent vollständig hinter den Tondichter zurückzutreten und sozusagen in ihm aufzugehen, so daß dieser allein spricht. Dies vermag nur ein Künstler wie Weingartner, der selber schafft und nicht nur von Zeit zu Zeit komponiert. Den Direktionserfolgen gegenüber ist es eigentümlich, daß Weingartner als Klavierspieler, d. h. als Interpret von Kammermusikwerken bis jetzt in Deutschland nicht die gleiche, auch hier seinem Können entsprechende Begeisterung gefunden. Die großen Orchesteraufführungen sind, wenn Weingartner dirigiert, bis auf den letzten Platz gefüllt; die Kammermusikabende finden nur verhältnismäßig laue Teilnahme. Wer aber von wirklich Kunstverständigen den Künstler als Klavierspieler gehört, hat den Eindruck einer nicht minder hervorragenden Darbietung empfangen. Von einem Klavierspiel im äußeren Sinne ist in Weingartners Wiedergabe nichts zu spüren. Auch hier geht er schaffend in dem Kunstwerk auf. Wer von ihm Beethoven, Mozart, Volkmann und das Sextett eigener Komposition unter Mitwirkung hervorragender Kräfte vernommen, wird dies vom objektiven Gesichtspunkte aus bestätigen. Die einwandsfreie Technik ist ihm einzig allein nur das Mittel, nie erscheint sie als Hauptzweck. Alles steht im Dienste der geistigen Wiedergabe und so hat seine Diktion etwas Verwandtes mit der eines v. Bülow und anderer. Das große Publikum will blendende Virtuosität und da diese dem Künstler bei der Übermittelung der klassischen und sonst hervorragenden Werke fern liegt, haben die Weingartner-Abende stets nur einen gewählten Kreis Andächtiger zu verzeichnen gehabt. Vielleicht war die große Pause, die Weingartner als öffentlicher Klavierinterpret seit den 1880er Jahren gemacht, ein Grund, daß die jüngsten Vorträge nicht die gleiche Teilnahme gefunden.

Weingartner ist eine kraftvolle, vornehme Persönlichkeit; er gehört keiner speziellen Richtung an. Den Konservativen ist er zu fortschrittlich. Es ist nur allzuwahr, daß sich leider ein großer Teil der Kritik in eigensinnigster Weise gegen diese offenkundig in die Erscheinung tretende Tatsache verschließt. Man hat sich berufen gefühlt, den Künstler gewissermaßen in zwei Personen zu zerlegen. Nachdem man dem Dirigenten Kolbenschläge gegeben, die jedoch nichts genützt haben, weil er allgemein anerkannt wird, hat man ihn schließlich gut befunden, wogegen der Komponist trotz seiner hervorragenden Schöpfungen in den Staub gezerrt wird.

Je mehr die vornehm gebildete Musikwelt den Kompositionen Weingartners mit aufrichtiger Begeisterung begegnet, desto mehr bemühen sich seine Gegner, seine Werke zu unterdrücken. Daß die Oberflächlichkeit und der Neid bei dieser Schädigung wesentlich mitwirken, hat man recht oft erfahren.

Da er aber in der Kunst die Schönheit, das Erhabene, das Majestätische, Göttliche sucht und sich bemüht, es zum Ausdruck zu bringen, wird er von den Modernen, die ihr Heil im Aktuellen und Sensationellen erblicken, nicht als einer der Ihrigen angesehen. Die Unterstützung irgend einer Partei ist dem Tondichter aus diesen Gründen nie zu teil geworden. Mit gerechtem Stolze darf der Künstler behaupten, daß er nur durch sich selbst und aus eigener Kraft seine heutige Stellung errungen.

Die ernste Handhabe der Kunstausübung steht in unmittelbarem Einklang mit seiner ganzen Persönlichkeit. Die Zurückhaltung, die sich schon in frühester Jugend gezeigt und sich mit einer gewissen Insichabgeschlossenheit paarte, hat ihn im späteren Leben nie verlassen, namentlich nicht, wenn es sich um die Erörterung ernster Kunstfragen und die Darstellung der Kunstwerke handelte.

Jedem Künstler, der ein ernstes Wollen und Können besitzt, begegnet er mit der größten Achtung, gleichviel, ob er eine bescheidene oder eine hohe Stellung bekleidet. Das Minderwertige in der Kunst hat er stets in ruhiger Weise abzulehnen gewußt und es vermieden, sich auf Polemik einzulassen. Die Verehrung und Hingabe der Mitglieder eines von ihm geleiteten, großen Instrumentalkörpers stützt sich auf das achtunggebietende ruhige Vorgehen des Führers. Frei von Despotismus bleibt seine Direktion. Man hat die Empfindung, daß der Dirigent als gleichdastehend mit den Unterstellten in gleicher Berufspflicht zusammen wirkt. Nicht seine hohe Stellung ist es, durch die er zu imponieren sucht, wohl aber imponiert er durch die Festigkeit, Energie und nicht minder durch die persönliche Liebenswürdigkeit. Weingartner ist und bleibt stets Kunstkollege.

In meiner bei Gose & Tetzlaff (Berlin) erschienenen Weingartner-Studie habe ich seiner kompositorischen Tätigkeit in Oper, sinfonischer Dichtung, Sinfonie, Kammer-, Konzert- und Liedkomposition in eingehend kritischer Beleuchtung gedacht.

Kontrapunkt und Accordik.

Von Dr. **Hans Schmidkunz,** Berlin Halensee.

(Schluß.)

Es ist aber auch eine, gegenüber all diesen Vermittlungen ganz harte und unversöhnliche Ansicht aufgetreten. Herr *Otto Fiebach*, Verfasser einer »Physiologie der Tonkunst« und einer »Lehre vom Wohlklang« (die Bücher fehlen auf der Berliner Königlichen Bibliothek) hat am 14. Juni 1904 zu Berlin einen Vortrag gehalten: »I. Teil: Das natürliche Vorbild, welches eine Melodie darzustellen hat; II. Teil: Vorschläge zur Heilung des Krebsschadens der modernen Komposition.« Mit extremer Schärfe wurde hier der »absolute Kontrapunkt«, der »reine Satz«, gegen das »vertikale« accordische Denken ausgespielt und das freie Dissonanzenwesen unserer Musik sowie deren Unfähigkeit zur a capella-Komposition lediglich der Harmonielehre und zumal ihrem Voranstehen im Unterricht vor dem Kontrapunkte zugeschrieben. Wir können nicht sicher sein, den Vortrag durchaus erfaßt zu haben, schon da er, ähnlich wie die von ihm bekämpfte moderne Musik, reichlich voll an dissonanten, meist frei einsetzenden Wendungen und gleichsam mit explosiven Einsätzen instrumentiert war. Indessen sei doch versucht, aus dieser charakteristischen Vorführung soviel wiederzugeben, wie uns möglich ist.

Der erste Teil enthielt eine interessante, wenn auch nach unserer Meinung etwas einseitige Musikästhetik, die jedoch für den zweiten Teil, die Bekämpfung der Accordik, nicht unentbehrlich zu sein schien. Der Vortragende begann mit einem Appell an »autoritative Gesetze« und verweilte zuerst bei dem Thema der Erfindung einstimmiger Melodien. Dabei stand eine Diskussion des Hanslickschen Begriffs der »musikalischen Ideen« im Vordergrund. Wie nun alle übrigen Künste sich durch eine Naturnotwendigkeit begründen lassen, so müssen wir eine solche auch bei der Musik finden. Wir suchen das Wesen der Melodie. Dabei fällt die Bemerkung ab, daß zum Wesen der Melodie steigender Schluß gehöre, also vom Leiteton hinauf zur Oktave. (Wogegen aber gerade von einem älteren Standpunkt aus auf den »phrygischen Schluß« — in unserem Moll 6 zu 5 — verwiesen werden darf und bemerkt werden muß, daß wir mit jener Auffassung wieder das übliche Kadenzgewicht verstärken.)

Zwei Seiten machen die Melodie aus: der Ton und die Zeiteinteilung, entsprechend der Farbe und der Zeichnung in der Malerei. (Der Vergleich des Tones mit der Farbe statt des üblichen Vergleiches der Klangfarbe mit der optischen Farbe ist charakteristisch für den Theoretiker, der nicht im heutigen Instrumentalen, sondern im vergangenen Vokalischen denkt.) Das einfache Experiment, eine Melodie durch Klopfen auf den Tisch erkennen zu lassen, erweist den Rhythmus als das gegenüber der Tonhöhe wichtigere. So ergibt die Zeiteinteilung den Kern der musikalischen Produktion. Welche Zeitgröße der Natur ist aber für die Musik Vorbild?

Der Vortragende durchlief nun mehrfache Versuche, die Musik zu definieren. Eine Definition, die *R. Strauſs* gegeben habe, sieht den Beruf der Kunst darin, Zeugnis abzulegen von der Kultur der Zeiten und Völker und spricht von einem dabei zu verfolgenden Fortschritt. Sie sei jedoch zu weit. Die meisten Definitionen stimmen darin überein, daß die Musik ihr Darstellungsobjekt unserem Seelenleben entnimmt. Um es zu finden, wendet man sich an die Psychologie. Wir hören Zitate aus Nahlowsky u. a. Sie zeigen aber, daß uns die Psychologie hier nicht fördert. Darum soll es mit der Physiologie versucht werden. (Ein Gedankensprung, der an die Anekdote erinnert, daß jemand, der auf der Straße etwas im Dunkel Verlorenes nicht findet, vorschlägt, in der Nähe einer Laterne zu suchen, da's hier heller sei. Entweder sucht man im Seelenleben, oder man sucht dort nicht; und ist man erfolglos, so sucht man auf geschicktere Weise. Gerade mit der Psychologie steht es dafür nicht so schlimm, wenn sie hier auch immerhin noch mehr leisten könnte.)

Mit einem Zitat aus dem Physiologen Hermann werden wir zu der Frage geleitet: Was geschieht, wenn dem Organismus zugemutet wird, auf Eindrücke in zu kurzen Reaktionszeiten zu antworten? Die Folgen sind Krampfreflexe, wie z. B. das Schluchzen. Jeder Stimmung liegt (nach dieser physiologischen Anthropologie) ein Gefäßkrampf zu Grunde. Beide, Stimmung und Gefäßkrampf, haben mehrere — 4 — Übereinstimmungen untereinander. Der Organismus will sich beider entledigen. Wie kann er dies? durch eine Gegenbewegung, eine Stauung; so z. B. beim Schreck, bei dem die Gefäße sich verengern. Es treten unwillkürliche Zurückstauungen ein. Die Ausatmung geht dabei infolge Verengerung der Stimmritze tönend vor sich. Wir kompensieren, paralysieren also die Stimmung und ihren Gefäßkrampf durch Schrecken usw. In diesen Vorgängen, die ja nach der Natur der Stimmung rhythmisch verschieden sind, liegt das Zeitvorbild für die Melodie.

Das Weinen zeigt zwei Stadien: eine laute Expiration, und dann eine ebensolche Inspiration, das Schluchzen. *Darwin* hat in seinem »Ausdruck der Gemütsbewegungen« Näheres über derartige

In- und Expirationen mitgeteilt. Musikalische Beispiele für den Ausdruck des Weinens und des Lachens sind häufig. Wir finden schließlich, daß sich Freude durch kurze Ausatmung und lange Einatmung, Schmerz durch lange Ausatmung und kurze Einatmung äußert. Und das, was wir im engeren Sinne musikalische Stimmung nennen, muß doch wohl im Zusammenhange mit der gewöhnlich sogenannten Stimmung stehen. (Letztere wird uns bald als Ursache des Gefäßkrampfes und bald als dieser selbst vorgeführt.)

Die bildenden und die musischen Künste, gewöhnlich als die des Raumes und die der Zeit unterschieden, stehen für uns dadurch in Gegensatz miteinander, daß nur jene, nicht aber diese ein Handwerkszeug brauchen. Die Musik und der Tanz gründen sich auf die symmetrische Zeiteinteilung und auf den Ausdruck der Stimmung. Die Musik drückt etwas aus, wofür wir keinen Begriff haben. Die Poesie dagegen vermag keine Stimmung als solche auszudrücken. Zu einem vollkommenen Ganzen muß diese noch hinzukommen. Wegen jenes Mangels der Poesie steht seit ältester Zeit die Epik höher im Rang als die Lyrik.

Jene physiologische Unterscheidung von Freude und Schmerz benötigt natürlich Abstufungen. Daher stehen vielerlei Ausdrucksarten nebeneinander, und zwar auch sogar für eine und dieselbe Stimmung. Wir gelangen zum musikalischen Begriffe des »Motives« und finden ihn entsprechend dem Elemente des Tanzes, dem »Pas«. Die immer wiederkehrende Zeiteinteilung kennen wir als den Rhythmus, seine Verbindung mit der Tonhöhe als die Melodie.

Allein erst bei der Formung des schon natürlich Vorhandenen zu Kunstprodukten beginnt unser ästhetisches Interesse. Die Symmetrie wird in höheren Bildungen verdeckt, ein symmetrisches Prinzip jedoch trotzdem durchgeführt, nur ohne daß man die Absicht merken läßt. Für die Melodie kommt zunächst die Bildung des Motives in Betracht, sodann seine Wiederholung und endlich weitere Gefüge mit Verdeckung der Symmetrie. Zu den unerläßlichen Bedingungen der Schönheit gehört das Brechen des starren Rhythmus; gerade darin liegt das »Melos«. — Ergebnis: die idealisierte Ausatmung ist das Vorbild einer Melodie.

Soviel von der Einstimmigkeit. Was nun die Vielstimmigkeit betrifft, so müssen wir mit der Zweistimmigkeit beginnen (vergl. oben über Kontrapunktlehre). Wie wir dabei vorzugehen haben, ist durch unser Gehör festgelegt. Konsonanz und Dissonanz unterscheiden sich voneinander dadurch, daß jene nur einen »Klangbegriff« oder eine »Tonalität« vertritt, diese hingegen zwei solche (eine Theorie, mit der sich der Vortragende auffallend nahe an der modernsten Harmonielehre bewegt). Aus dieser Erklärung heraus verstehen wir auch das Quintenverbot: Quintenparallelen zeigen zwei Begriffe, die miteinander keinen Kollektivbegriff (!) ausmachen. Wenn c g zu d a schreitet, so stehen eine c-Tonalität dort und eine d-Tonalität hier unvermittelt nebeneinander. Für die Zweistimmigkeit bleiben (in Parallelbewegung?) lediglich Terzen und Sexten übrig. Schon Dorfkinder zeigen, indem sie beim Mitsingen diese Intervalle gebrauchen, ein richtiges Kontrapunktieren. Darin liegt der Keim der Polyphonie.

Gegenüber dem heutigen Gebrauche muß daran festgehalten werden, daß jegliche frei eintretende Dissonanz unvernünftig, unnatürlich ist. (Danach scheint der Vortragende die Naturvorbilder für die Musik sehr enge zu bemessen. In ihrer ganzen Weite zeigen sie sich, wie wir selber gesehen haben, reichlich voll an dissonanten und geradezu auch oft frei einsetzenden Wendungen, an explosiven Einsätzen. »Sprünge« zu dissonanten Elementen sind unserem Seelenleben so sehr eigen, daß wir sie auch in ihrer stilisierenden Wiedergabe durch die Tonkunst nicht vermissen möchten. Eine immanente Vernunft muß freilich auch dieser Stilisierung eigen sein, und da kommt es ganz auf die Fähigkeit des Künstlers an, uns sein Vorgehen von Fall zu Fall überzeugungskräftig zu machen; dazu gehört wieder eine Unterscheidung dessen, was für instrumentale, und dessen, was für vokale — begleitete und unbegleitete vokale — Stimmführung, für weltlichen und hinwider für kirchlichen Sang paßt).

Der dreistimmige, vierstimmige, fünfstimmige Satz ist eine Kombination aus zweistimmigen Sätzen (wir lernen dagegen bekanntlich den zwei-, drei-, fünfstimmigen Satz als Abkürzungen und Erweiterungen des vierstimmigen kennen). Ich habe — fuhr der Vortragende fort — die Gesetze des »absoluten Kontrapunktes« dargelegt in meiner »Lehre vom Wohlklang« und habe dazu nur Intervalle, nicht Accorde, benützt.

Nun fragt es sich, bei wem die zwei Anforderungen an die Musik: die des Stimmungsausdruckes und die des absoluten Kontrapunktes, wirklich und vollkommen erfüllt sind? Antwort: nur bei Gott. Diese Erfüllung ist das ewig anzustrebende Ziel — also die vollendete Grazie (!) der Melodie und die vollendete Beherrschung des absoluten Kontrapunktes.

Jeder von diesen beiden Faktoren hat seine besondere Bedeutung. Das historisch Frühere ist die Melodie, und im späteren Verlauf erringt sich bald der eine, bald der andere Faktor die Vorherrschaft. Haendel mußte in England dem melodischeren Hasse weichen. Es ist vermessen, eine uns entzückende Melodie auf Ewigkeit hin zu beurteilen. Dagegen läßt sich dies mit der Stimmführung ganz wohl tun; bedeutende Leistungen, die aus der Vergangenheit geblieben sind, ver-

danken es ihrer Stimmführung. Je mehr in jeder Stimme die Melodie vertreten sein kann, desto höher die Kunstgattung; die einstimmige Melodie, besonders die der Tanzmusik, ist immer etwas Niedrigeres. (Das läßt sich dem Vortragenden auch ohne Zustimmung zum Übrigen zugeben. Nur scheint uns noch der Zweifel berechtigt zu sein, ob denn nur die Melodie und nicht auch der Stimmbau, gar nicht zu sprechen von dem hier übergangenen formalen Satzbau, dem Stimmungsausdrucke dient.)

Die Beherrschung der Mehrstimmigkeit macht das Wesen des Musikers aus. Zu Palästrinas Zeiten rechnete man für die Ausbildung im musikalischen Satz sieben Jahre. Im Gegensatze dazu haben wir heute die musikalische Parforcebildung oder Schnellpresse, und zwar vermittels der Generalbaß- oder Harmonielehre. »Was brauchen wir Kontrapunkt?!« sagen die Musiker. An Stelle des horizontalen Miteinanderlaufens der Stimmen tritt die vertikale Accordbildung. Das ist die Krankheit der modernen Komposition. Die jetzigen Komponisten besitzen zwar eine große Allgemeinbildung, jedoch eine geringe Musikbildung.

Der Vortragende gruppierte weiterhin die Klassiker in die echten Kontrapunktiker, wie z. B. Palästrina, Eccard, Lotti usw., und in diejenigen, bei welchen der Kontrapunkt bereits »getrübt« ist: Bach, Gluck, Mozart usw. Seit ungefähr 100 Jahren haben wir das Tomback des Generalbasses (der übrigens selber jedenfalls viel älter ist). So stehen wir heute in einer degenerierten Generation, die — wie z. B. Berlioz und andere — den reinen Satz als überwunden betrachten. Schubert, Chopin, Brahms, Wagner sind lauter Accordkomponisten. Jeder von ihnen hat seinen eigentümlichen Kreis, sein individuell Staunenswertes und seine Art von Reformation, die aber nicht auch für die Musik überhaupt gilt. Der Fortschritt nach dem ewigen Ziele, statt nach dem bloßen Erfolg, ist auf diesen Wegen nicht möglich. Was würden jene zuletzt genannten Komponisten nicht geleistet haben, wenn sie den absoluten Kontrapunkt beherrscht hätten! Dem a capella-Gesange weichen sie aus; denn bei diesem gilt es, Farbe bekennen. Vergleichen wir in der Violinliteratur die geschickten und gefälligen Komponisten wie Vieuxtemps und Beriot mit J. S. Bach, so erkennen wir bei diesem erst so recht die Verbindung des eklatant Violinmäßigen mit dem reinen Satz. U. dergl. m.

Heute tritt der Dirigent vor den Komponisten. Die Kritik leidet mit ihrem Achten auf den einzelnen Künstler an einer Individualisierungssucht, statt daß sie fragt, wie nahe jeder Künstler dem ewigen Ziele kommt.

Die Spitzen der uns geläufigen Musik sind Mozart und Haydn. Sie produzierten zwar nichts Untadelhaftes, allein ihr höheres Niveau erreichten sie doch mehr durch ihr Melos als durch ihre Stimmführung. Die Kritik soll einen Künstler nicht auf das Beiwerk prüfen, sondern darauf, wie er den für die zwei Grundfaktoren der Musik geltenden Forderungen gerecht wird, und welche Stellung er in seinem historischen Kreis einnimmt. Durch das Festhalten daran gelangen wir denn auch zu einer künstlerischen Volkserziehung.

Noch drei Punkte sind als Anwendung des Gesagten hervorzuheben. 1. Unsere Lehrer des Kontrapunktes fußen im Unterricht auf der Accordlehre und gestatten freie Dissonanzen, die wir im reinen Satz als unzulässig erkannt haben. 2. Der Streit über den Männergesang, welcher Streit zu einer Entgegensetzung »Hegar oder Silcher?« geführt hat. Die Preisrichter merken in solchen Fällen nur dunkel, um was es sich handelt. Wir sagen: weder Hegar noch Silcher, sondern reiner Satz! 3. Die Absichten des jetzigen Papstes auf Wiederherstellung der echt kirchlichen Musik sind beachtenswert, werden aber ohne Einhaltung des strengen Stiles nicht durchzuführen sein.

Was wir erstreben müssen, ist folgendes. Erstens die Einführung des absoluten Kontrapunktes an allen Musikhochschulen. Zweitens die gleiche Einführung an allen Lehrerseminaren. Und drittens die Herausgabe von Werken, die in diesem Kontrapunkte geschrieben sind.

* * *

Soweit der Vortrag von *Otto Fiebach* in unserem Versuch einer exzerpierenden Wiedergabe. Der Vortragende trat auch dadurch kampfmutig auf, daß er sich zu einer Diskussion über das Vorgebrachte bereit erklärte. Es erfolgte denn auch zunächst eine eingehende Erwiderung (von Herrn *William Wolf)*, die gleichsam im Namen der anwesenden — vielleicht ausschließlich anwesenden — Accordiker gegeben wurde. Sie verwies auf die überall »latenten« Harmonien und brachte überhaupt vor, was hier von dieser Seite aus naheliegt. Namentlich wurden die im Vortrage geringer bewerteten Komponisten verteidigt, eingeschlossen K. M. v. Weber trotz seiner anerkannt geringen Rücksicht auf den Stimmenbau.

Es konnte nun bei dem extrem konsequenten Charakter des Vortrages erwartet werden, daß der Vortragende vor allem gegen die latenten Harmonien protestieren werde, die ja sozusagen die geborenen Feinde des rein intervallmäßigen Denkens sind. Auffallenderweise blieb jedoch dieser Protest aus, und es scheint uns, als habe sich der sonst so scharf pointierende Kontrapunktiker damit selber aufgegeben. Er billigte kurzweg jene Lehre und verlangte nur, daß sie samt ihren Folgerungen erst nach dem rein intervallmäßigen Kontrapunkt komme, also mit einer Umkehrung der heute üblichen Unterrichtsfolge. In der weiteren Diskussion bestand er besonders energisch auf dem Verbote

der frei einsetzenden Dissonanzen. Man dürfe von diesen auch nicht einmal ein Geringes zugestehen, gleichwie es keinen Sinn habe, morden und stehlen zu verbieten und doch wieder ein wenig morden und stehlen zu erlauben. Die echten alten Kontrapunktiker haben sich nichts davon gestattet; und wo sie etwa in die Lage gekommen wären, es so zu machen wie wir, dort sei ihr Kunstgriff der gewesen, den dissonanten Ton mittels einen Vorschlages zu erreichen. (Der Vortragende gab da nicht völlige Klarheit. Ein »freies« Einsetzen ist doch nur das Gegenteil einer Vorbereitung, d. h. des Herüberbindens des fraglichen Tones aus dem vorhergehenden Zusammenklang, umschließt also die zwei Fälle des stufenweisen wie des sprungweisen Eintretens. Mit einem Vorschlag erreichen wir aber nur einen Ersatz der Sprungbewegung durch die Stufenbewegung, nicht einen Ersatz der freien Einführung durch das Herüberbinden; und das Morden usw. soll ja auch nicht im kleinsten gestattet sein! Oder wird unter freiem Einsatz nur der sprungweise, unter Vorbereitung sowohl der der Primen- wie auch der Sekundeneinsatz verstanden?)

Zur Illustrierung der beiden gegnerischen Standpunkte schlug der Vortragende vor, auf zwei bereit gehaltenen Tafeln den Anfang irgend einer bekannten Melodie um die Wette vierstimmig zu setzen: auf der einen Seite von einem Accordiker nach üblicher Weise, auf der andern von ihm selbst nach absolut kontrapunktischer Weise. Der Wettstreit wurde angenommen und der Anfang des »Ich hatt' einen Kameraden« dort und hier um die Wette gesetzt. Die accordische Lösung war die übliche mit den Elementarmitteln der Harmonielehre, die andere, vom Vortragenden selbst, war (unserer Erinnerung nach) eine imitierende Kontrapunktierung mit successivem Stimmeneinsatz. Letzteres wurde als ein Mißverständnis mit Protest aufgenommen, indem ja der Partner ebenfalls zu einem Fugato würde bereit gewesen sein. Ein solcher Wettstreit bedarf einer besseren Verständigung und ruhigeren Epikrise; es blieb diesmal wohl nur der Eindruck zurück, daß es möglich ist, auf diese Weise ohne »freie« Dissonanzen zu schreiben, und daß dabei ein Gefüge zu stande kommt, das uns accordisch Hörenden fremdartig erscheint.

Dies führt uns denn auch zu dem Versuch, ein abschließendes Urteil über das Vorgeführte zu geben. Stellen wir uns auf den Standpunkt des ewigen, nur bei Gott vollendeten Zieles, so müssen wir doch damit rechnen, daß dieses wohl noch nicht gänzlich geoffenbart ist, sondern erst in allmählicher zeitlicher Folge vor uns entfaltet wird. Der liebe Gott hat ja leider noch kein Lehrbuch des Kontrapunktes geschrieben. Sollen wir nun das ewige Ziel nur im 16. und 17. Jahrhundert suchen? Streng konservative Musikfreunde mögen mit J. S. Bach, der uns ja tatsächlich noch immer neu zu lernen gibt, die Musik für abgeschlossen (!) halten; allein diesmal scheint sie sogar schon mit Lotti († 1740) oder sonst einem Ähnlichen abgeschlossen zu sein. Wer darf das 16. Jahrhundert zum Meister des 19. machen?! Sind denn die großen Künstler von Bach oder sagen wir von Mozart oder gar nur von den Romantikern an inkompetenter als wir Betrachtenden? Selbst in der katholischen Kirche läßt sich das Mittelalter nicht mehr völlig zurückholen, und wir wünschen der Wiener Kirchenmusik-Deputation der hochwürdigen Herren H. Swoboda usw., die nach Rom reisen, um von dem schlecht unterrichteten an den besser zu unterrichtenden Papst zu appellieren, alles Glück.

Die moderne Musik mag immerhin kontrapunktisch verloren haben; allein sie hat, selbst wenn wir von Melodik und Harmonik und speziell auch von ihren chromatischen Erweiterungen absehen, an poetischem Ausdruck (seit Einführung der Oper und seit Emanzipation des Liedes), an figurativem Spiel (seit den Fortschritten im Instrumentenbau), an Rhythmik (besonders durch die Stilisierungen der Tänze), an Formenkunst (zumal durch Beethoven), an Instrumentation (seit den Romantikern) und schließlich immer wieder an Ausdrucksmitteln soviel gewonnen, daß wir fragen müssen, ob dies alles im »strengen Stil« hätte erreicht werden können. Andrerseits aber müssen wir zu Gunsten unseres streitbaren Theoretikers fragen, ob dies alles, nachdem es einmal erreicht ist, nicht auch noch um eine Wiederaufnahme jenes Stiles bereichert werden kann. In der Kunstform der Fuge ist nach Kennerurteil noch viel zu erreichen. Allerdings darf sie nicht der berühmten Definition entsprechen, daß sie diejenige Komposition sei, bei welcher eine Stimme die andere in die Flucht schlägt und das Ganze den Hörer. Und sie wird dieser Gefahr ausweichen, wenn sie in erster Linie auf ein lebenswarmes, plastisches, markiertes, fruchtbares, aber eindeutiges Thema hält. Das Übrige folgt dann leichter.

Das »Melos« ist und bleibt der springende Punkt musikalischen Gestaltens (auch wenn es nicht »Melodie« in dem engeren Sinne der tanzmetrisch geschlossenen Tonfolge ist). Damit kommen wir zu unseren zwei letzten Urteilen über das angeschlagene Problem. Erstens darf die spezifisch musikalische Bedeutung R. Wagners für die Fortbewegung der Tonkunst nicht übersehen werden. *O. Fiebach* behandelt ihn schlechtweg als Accordiker. Wenn eine Stelle aus moderner Musik dem Accordiker vielleicht Schwierigkeiten bereiten kann, so ist es die Stelle gegen Ende des großen Duettes zwischen dem Holländer und Senta, an dem die beiden Stimmen skalenförmig in Gegenbewegung aufeinander zuschreiten. Im übrigen ist Wagner allerdings Accordiker, aber insofern Poly-

phoniker, als bei ihm jede, auch instrumentale Stimme eine möglichst selbständige Bewegung und Bedeutung, namentlich im Dienste der Leitmotive, hat. Er bringt nicht bloße Füllungen, wenigstens nicht an den entscheidenderen Stellen. Sodann schreibt Wagner, im Gegensatz auch zu moderneren Modernen, gut gesanglich. Seine Behandlung der Dissonanzen sollte auf diese Fragen hin untersucht werden und würde dann wahrscheinlich ein Vorwiegen der stufenweisen Bewegung (als des Mittleren zwischen Sprung und Bindung) zeigen. Endlich hält Wagner, auch wenn's ihm nicht immer so gelingt, wie er's meint, viel auf plastische Themen; und wie sehr diese einem polyphonen Satze zugute kommen, wissen wir ja. Der beste polyphone Satzkünstler bedarf dieser Plastik, um nicht leeres Stroh zu dreschen, und der beste polyphone Hörer bedarf ihrer, um sich nicht nutzlos im Verfolgen der zusammenklingenden Stimmen zu ermüden.

Wir sind heute aber keine guten Polyphoniehörer, und hier setzt das zweite und letzte ein, was wir über die Sache zu sagen haben. Mit Recht hat der Vortragende nach Volkserziehung gerufen und dabei die seichte Operettenmusik als ein trauriges Verderbnis des Geschmackes erwähnt. Es fehlt tatsächlich in weiteren Kreisen die musikalische Hörfähigkeit, die früher verbreiteter gewesen zu sein scheint. An jene naturalistische Kontrapunktik der Dorfkinder mag angeknüpft werden; leicht ist es freilich nicht, da der Bau einer diatonisch ausgefüllten Oktave mit ihrem teuflischen Dreischritt von 4 zu 7 (oder von 6 zu 9 in echt Moll usw.) immer wieder die Schwierigkeiten erzeugt, an denen sich jahrhundertelang die Theorie und die Praxis abgearbeitet haben. Kurz: wir brauchen eine genügende Vertretung der Musik in der allgemeinen Schul- und Volksbildung.

Für die Fachbildung des Berufsmusikers und des Liebhabermusikers gibt uns *O. Fiebach* auch dann zu denken, wenn wir uns nach wie vor als Accordiker von dem intervallierenden Kontrapunktiker scheiden. Harmonielehre ohne Kontrapunktlehre erkennen wir als einen Schaden, die »Schnellpresse« (oder ist es nicht vielmehr eine Langpresse?) als einen Rückschritt, die langwierige Arbeit mit abstrakten, insbesondere meloslosen Exempeln als eine Kunstwidrigkeit. Bekommen wir den bloß aufs Singen oder Instrumentspielen ausgehenden Schüler nicht zu einem vollen Theoriekursus heran, so fragt es sich, ob wir ihm nicht lieber das eigene Übungenmachen gänzlich ersparen und ihn lediglich lehrend mit all den (nicht einmal gar zu zahlreichen) Kenntnissen versehen, die zum Verständnis alter und neuer Musik, speziell zur »Analyse«, nötig sind. Das ist eine um Harmonienkenntnis, Kontrapunktkenntnis, Formenkenntnis usw. bereicherte Musikgrundlehre. Lassen wir ihn dann in Harmonielehre praktisch arbeiten, so wird es gut sein, ihn stets an eine soweit möglich gut melodische Vorlage zu halten und alles zu tun, daß die von ihm zu setzenden Stimmen, so sehr es nur geht, über das qualitätslose Hin und Her hinauskommen, mit einem besonderen Streben nach stufenweiser, mehr nur durch besondere melodische Sopran- und fundamentierende Baßsprünge unterbrochener, Stimmführung.

Bei der Nachsetzung des Kontrapunktes nach der Harmonielehre, und bei dem sonstigen modernen Behandeln jenes wird es ja wohl bleiben. Allein es scheint uns dringend ratsam, im Verlaufe der (wenn nicht oberflächlich abgefertigt, etwas lang währenden) Harmonielehre einen gleichzeitigen Kursus im Kontrapunkte zu beginnen, da aber vielleicht teils im neuen vierstimmigen (der sich ja in der Tat ohne die letzten Spezialitäten der Harmonielehre anfangen läßt), teils im alten zweistimmigen, mit Zuziehung der Melodiebildungslehre — also etwa nach Busslers »Der strenge Satz«.

Herr Direktor *B. Knetsch* vom Riemann-Konservatorium in Stettin hatte die Güte, mir mitzuteilen, daß an seiner Ansalt im Harmonieunterrichte der von mir angedeutete Weg bereits eingeschlagen sei. Die Harmonieübungen werden geradezu mit dem einstimmigen Satz (also mit Melodiebildung) begonnen und mit einem allmählichen, verschiedentlichen Hinzutreten noch einer, zweier, dreier Stimmen, deren jede möglichst selbständig gehalten sein soll, fortgeführt. Dazu kommen noch Förderungen wie die Unterscheidung der wichtigeren und unwichtigeren Bestandteile jedes Accordes und die Fernhaltung falscher Parallelen durch die Regel, niemals von dem einen Bestandteil eines Accordes zum analogen des nächsten weiterzuschreiten; was besonders zu einer guten Baßführung beitrage (also nie von Prime zu Prime, nie von Terz zu Terz, nie von Quinte zu Quinte). Allerdings beruht dort der Unterricht auf der Klanglehre des Meisters. Vergl. »Organisation des Unterrichtes im Riemann-Konservatorium zu Stettin«, 1903, S. 35—41. (S. 42—44 über Kontrapunkt usw.; dieser erscheint nun erst recht als eine bloße Anwendung der Harmonielehre, falls diese nach dem obigen nicht schon als jener gelten kann.)

Unbedingt nötig aber scheint uns die didaktische Wendung der Angelegenheit überhaupt zu sein. Der große Künstler geht seine Wege ohne uns. Und wenn wir einen modernen Komponisten, speziell einen Musikdramatiker, interpellieren: »Accord oder Kontrapunkt?« so wird er voraussichtlich antworten: »Das interessiert mich nicht; ich will in Tonmotiven sagen, was ich zu sagen habe, und nehme dazu alle Hilfsmittel, die mir die gegenwärtige Musik zur Verfügung stellt.« Uns bleibt das Gros der lernenden Jugend. Um mit ihm gut zurechtzukommen, dazu brauchen wir auch

eine Besinnung über unser Unterrichtswerk. Wir müssen in der Musikpädagogik praktisch und theoretisch fortschreiten. Schon die auffällige Verringerung der Lehrzeit in den Künsten von der Vergangenheit zur Gegenwart verlangt einmal eine energische Untersuchung und Kritik. Sodann empfiehlt sich eine reichliche Sammlung von Auskünften der Theorielehrer über ihre Lehrweisen und Lehr-Erfolge, insonderheit von Beobachtungen eines Schädigens oder eines Förderns des melodischen Fühlens und überhaupt des musikalischen Sinnes durch diese oder durch jene Lehrweise, mit besonderer Rücksicht auf die Anfänge, da ja alles Weitere dann eher in gleichförmigen Geleisen weitergeht. Die Abfassung oder wenigstens vorläufige Skizzierung eines **kombinierten Lehrbuches der Harmonie und des Kontrapunktes** wird entschieden förderlich sein.

Über allen Dringlichkeiten aber scheint uns die einer endlichen Erforschung und Darstellung der Geschichte des Musikunterrichtes, speziell des »Theorie«unterrichtes, zu stehen. Haben wir sie, mindestens von der Höhenzeit des Kontrapunktes an, klar und eingehend vor Augen, so läßt sich dann leichter weiterverhandeln und die historische Erfahrung — mit allem kritischen Vorbehalt — als Lehrmeisterin des eigenen Vorgehens benützen. Ist man einmal auf ein solches Arbeitsgebiet aufmerksam geworden, so strömt bald mehr zusammen, als man anfänglich ahnt; Äußerungen von Klassikern über Theorielehre werden wohl zahlreich auftauchen, und man wird sich tadeln, daß man nicht früher damit angefangen hat.

Berichtigung: S. 93 rechts Zeile 2 soll es heißen »Lehrbuch« statt Jahrbuch.

Lose Blätter.

Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft.

Jahrgang V, Heft 1.

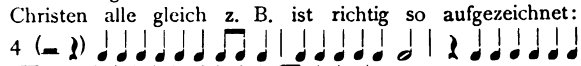
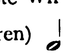
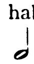
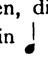
Von Pfarrer Hertel.

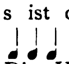
Dies Heft enthält ein Vorwort von Geh. Kirchenrat D. *Rietschel* und den Gottesdienst, den er für das zweite Bachfest am 2. Oktober v. J. gestaltet hat, mit dem dazu bereits in der besonders ausgegebenen Festschrift befindlichen Führer durch diesen Gottesdienst. Ein Widerspruch ist's doch, wenn dieser Führer sagt: Er (der Gottesdienst) will selbstverständlich nicht nur um des historischen Interesses willen die frühere Form des Gottesdienstes zur Darstellung bringen, sondern will ein wirklicher Gottesdienst in der reicheren Ausgestaltung früherer Zeit für die Gemeinde sein — und dagegen das Vorwort: Es hat in der vorliegenden Form zunächst eine historische Bedeutung und zeigt einen einzelnen Gottesdienst aus der Zeit Bachs. Der Widerspruch ist aber nur insoweit vorhanden, als beide Sätze die geschichtliche Bedeutung dieses Gottesdienstes nach verschiedenen Seiten beurteilen, der erste tritt der Meinung entgegen, als solle nur ein längst verblaßtes Bild für diese Gelegenheit einmal wieder aufgefrischt werden, der andere will dem Drange vorbeugen, dies Bild ohne jede Sichtung allgemeingültig zu machen. Der Zweck des Gottesdienstes war, wie auch Führer und Vorwort betonen, die Frage klären zu helfen, wie weit Bach für unsern Gottesdienst wieder nutzbar gemacht werden kann. Der Vortrag *Mühlfelds* über Die Musik im Gottesdienst wird durch das neueste Heft der Bachgesellschaft aufs beste ergänzt, die drei, die miteinander wirken sollen, Liturg, Chor und Gemeinde, haben in dieser Ordnung ihren richtigen Platz und ihre Wechselbeziehung, wie es in einem Gottesdienste recht und gut ist, auch der Prediger und die Orgel sind in das Ganze eingegliedert. Das einzige, was nach heutigem Maßstab aus der vorliegenden Ordnung auszuscheiden ist, da wir ein so ausgedehntes Tonwerk nicht zulassen können, ist die Kantate, der kunstvolle Mittelteil des Ganzen. Dieser Abstrich, wenn auch mit Verlust einer hochfestlichen Tondichtung, ist nur ein Gewinn für die Sache, besonders wegen des Zusammenhangs von No. 10 (Credo) und No. 11 (Wir glauben all), der durch den 1. Teil der Kantate durchbrochen wird. Die Einleitung (wir nannten sie vorhin Führer) verweist auf das im ersten Teil des Programms Gesagte, das soll heißen: auf die Erläuterung von Dr. *Heufs* in der Festschrift. Diese wird den Freunden des Unternehmens, Bach für unsere kirchliche Übung wieder fruchtbar zu machen, bestens empfohlen.

Die Musik im Gottesdienst.

Von Pfarrer Hertel.

Herr Kirchenmusikdirektor *Mühlfeld* in Salzungen hat mit diesem Vortrag, der in sehr schönem Druck bei F. Gadow & Sohn, Hildburghausen (25 Pf.) erschienen ist, seinen Hörern auf verschiedenen Pfarrversammlungen eine gute Unterweisung über diesen wichtigen Gegenstand geboten. Die vorliegende Anzeige möchte einige Hauptfragen beleuchten und den Weg zu einem einheitlichen Verfahren anbahnen. Das Mittel des Verfassers, um die Kirchenliederweisen gemeindemäßig, singbar zu gestalten, läßt wohl dem Belieben des einzelnen noch zu viel Spielraum. In den alten Büchern sind keine Halte (Fermaten) angebracht, und das ist sicher die einfachste Schreibweise, der willkürliche Halt am Schluß des Abschnittes muß wegfallen. Glatt und geschmeidig läuft dann die fromme Weise dahin, wie sie dem Tondichter entsprungen ist. Ein Führer auf diesem Weg ist Andings vierstimmiges Choralbuch, das in den ursprünglichen (nicht ausgeglichenen) Weisen keinen Taktstrich kennt und nur einige Male versehen hat, den richtigen Fortschritt der Längen und Kürzen durch eine Pause oder durch Verlängerung oder Verkürzung einer Note anzudeuten. Lobt Gott, ihr Christen alle gleich z. B. ist richtig so aufgezeichnet:


, dagegen müßte Wir Christenleut statt  am Schluß der 3. Zeile (geboren)  haben, die erste Note der 2., 4. und 5. Zeile müßte statt  ein  sein. Die Halbe auf der Anfangssilbe ist, wie

Anding S. VII zeigt, nur ein Mittel, den Takt zu ergänzen und die Gemeinde zum festen Einsatz anzuleiten, aber für uns ist die richtige Schreibung z. B. in Wir Christenleut , wie das ja im Volkslied immer üblich ist. Die Halte fehlen auch, um Beispiele aus unserer Zeit anzuführen, in den Hymns ancient and modern, London, und in einigen Weisen des Recueil de cantiques, Paris 1887, nicht bloß in der einfachen (im $^3/_4$-Takt) Großer Gott, wir loben dich, sondern auch in schwierigeren, wie Que ne puis-je, ô mon Dieu, und in O Christ, j'ai vu ton agonie (als alte deutsche Weise bezeichnet) am Schluß der 1. und 3. Zeile. Man soll sich vor der Rhythmik nicht fürchten, die doch gewiß nicht bloß auf dem Papier gestanden hat, sondern — freilich in späterer Zeit, also auch in der Zeit Bachs, nicht mehr — in Übung gewesen ist und nunmehr wieder weithin ohne Anstoß geübt wird. Wie im Gesang des Volksliedes, ist auch beim Kirchenlied nicht ängstlich genau zu zählen, die Stelle des bisherigen Haltes mag sehr wohl durch ein kleines Verweilen hervortreten, auch besonders (durch ' oder '' nach dem Zeilenschluß) angedeutet sein. Wie aber selbst in Bachs Zeit der Halt kein willkürlich ausgedehnter Durchbruch des Taktes war (Zahn zeigt dies an der über das Haltzeichen der Oberstimme hinaus fortschreitenden Bewegung der Unterstimme in Sätzen jener Zeit), und wie noch gegen 1800 rhythmische Weisen erfunden worden sind, so wollen wir dem frischen Gesang dieser Art sein Recht wieder verschaffen. Das richtige Zeitmaß ist im Vortrag nicht besprochen, ein kurzes Wort darüber wäre erwünscht. *C. Beyer* in Coburg schrieb im Schularchiv 1864, das langsamste Zeitmaß würde vielleicht sein  52 M. M., doch müsse der Organist das Maß immer nach dem Inhalt des Liedes einrichten. Ebendort ist auch gegen die unpassende Vertauschung der Weisen gesprochen, z. B. gegen die Wahl der Weise »Nun danket alle Gott« für das Lied »Ach Gott, verlaß mich nicht«. Das Durchlesen des Liedes vor dem Abspielen ist, wie unser Verfasser richtig bemerkt, notwendig.

Er geht auf den Chorgesang ein, erwähnt da auch die liturgischen Feiern. Hier wird das Liturgische am besten gewahrt, wenn man sich an die Ordnung der alten Kirche hält, wie D. *Herold* im Vesperale und in der Siona zeigt, wenn auch die in einigen Gebieten der deutschen Kirchengesangvereine beliebten freieren Feiern nicht beanstandet werden sollen. Es ist uns eine Pflicht der Dankbarkeit, Herolds Schriften zu empfehlen. Wir können zugleich nicht unterlassen, den Wunsch zu erneuern, daß die Kirchenchöre in Meiningen sich dem deutschen Verein anschließen möchten. Leider ist der geschätzte Herausgeber dieser Blätter mit dem Bemühen um Gründung eines thüringischen Chorverbandes nicht durchgedrungen. Die Einzelarbeit wird aber stets Gefahr laufen, in sich selbst zu zerfallen, nur im wohlgefügten Bau ist jeder Stein ganz zu seiner Bestimmung gelangt.

Die Wahrnehmung, daß der Altargesang in der evangelisch-lutherischen Kirche fast völlig abgekommen sei, wird doch nicht so ganz stimmen, man singt da und dort noch gern und viel. Der Herr selbst hat bei jenem Passah, wo er das hl. Abendmahl einsetzte, gesungen mit den Jüngern, die Christenheit aller Zeiten hat den Altargesang gepflegt. Psalmengesang hörte ich vorigen Sommer in der lutherischen Kirche zu Cöln, wenige Gemeindeglieder, und doch ein schöner Wechselgesang, wie man dies wohl gerade in kleineren Gemeinschaften häufig beobachtet. »Der Choral (*cantus gregorianus*) ist die Zusammenfassung und das höchste und herrlichste Erzeugnis jener Kunstepoche, in welcher man Melodien erfand, ohne an ihre Begleitung, bezw. Harmonisierung durch Accorde zu denken, er ist ein unvergängliches, ja in seiner Art unerreichbares Meisterwerk der natürlichen musikalischen Deklamation.« Dieser Ausspruch Dr. *Witts* führt zu der Erkenntnis von der Bedeutung des genannten Gesangs für die Kirche, und so wird das Band, der Verkehr zwischen Altar und Gemeinde auch in der Schönheit des gregorianischen Chorals neu zu knüpfen sein, da die gesprochene Liturgie nur ein unvollkommener Ausdruck ist, wie das alte Wort sagt: Qui cantat, bis orat (wer singend betet, betet doppelt). Dem Verfasser stimmen wir darin zu, daß der überkünstliche Altargesang nicht kirchlich ist, die Kirche ist kein Schauplatz des eiteln Ich. Aber die Kunst darf nicht aus dem Gottesdienst schwinden, die heilige Kunst des wahrhaft liturgischen d. h. gottesdienstlichen, gebildeten Vortrags. Man verfahre nach den Vorschriften, die sich finden bei H. Franke, Der Vortrag des liturgischen Gesanges. Leipzig, Klinner, 1891.

Zum Bericht von No. 6 der »Blätter« über

V. Rheinisch-westfälischen Organistentag in Bielefeld

erhalten wir von interessierter Seite folgende Zuschrift:

„Durch den sonst interessanten und erschöpfenden Bericht über den 5. Organistentag in Bielefeld könnte bezüglich der geistlichen Musikaufführung und der Mitwirkung dabei durch die Herren *Wilhelm Kipp*-Bochum, *Friedemann Meyer*-Hamm und *Gustav Beckmann*-Essen leicht eine falsche Auffassung entstehen. Wenn dort ausgeführt wird, daß das 3malige Versagen des Pedaleinsatzes bei der A moll-Fuge von Bach nicht vorkommen dürfte, so ist dagegen gewiß nichts einzuwenden — wenn das Pedal selbst in vollster Ordnung ist. Dieses versagte aber gegen den Schluß der Fuge, so daß der Orgelbauer dasselbe nachher erst wieder in Ordnung bringen mußte. Sodann dürfte doch wohl das Tempo eines Orgelstückes nicht nach den akustischen Verhältnissen einer Kirche seine Modifikationen erfahren, sondern nach der Komposition selbst und den Intensionen des Schöpfers dieser. Wohin sollte sonst die hieraus gezogene Konsequenz wohl führen! Alle mir zu Gesicht gekommenen Kritiken haben die Leistungen der oben genannten Organisten uneingeschränkt anerkannt und demgemäß gewürdigt, so die »Rheinische Musik- und Theaterzeitung« (Wolff), die »Allgemeine Musik-Zeitung« (Leßmann), die »Monatsschrift für kirchliche Kunst« (Spitta), das »Correspondenzblatt« usw. Die »Rheinisch-Westfälische Zeitung« schrieb in ihrem Feuilleton (No. 1223) über die mitwirkenden Herren: »Das Konzert wurde mit dem Vortrage des Präludiums und der Fuge in A moll von Bach durch Herrn Musikdirektor *Wilhelm Kipp* eröffnet, der sich als tüchtiger Orgelspieler erwies. Herr *Friedemann Meyer* bewährte sich ferner in dem sauberen Vortrage der Toccata in E moll, Op. 65, von Max Reger als sehr gewandter Organist. Als hervorragender Künstler des Orgelspiels führte sich schließlich Herr *Gustav Beckmann* aus Essen ein. Sowohl der schwungvolle Vortrag des Präludiums und der Fuge in G dur von Bach, die feinsinnige Wiedergabe zweier Choral-Vorspiele Regers als auch die große Leistung beim Vortrage der titanenhaften Sinfonischen Fantasie und Fuge von Reger rechtfertigten Herrn Beckmanns Ruf.« In den andern Zeitschriften lauten die betreffenden Urteile zum Teil noch günstiger.“

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. März. Eine neue deutsche Oper und wieder nur ein Achtungserfolg für den Tonsetzer, für den Textdichter kaum ein solcher — das ist wenig erfreulich. Aber die Tatsache muß man doch zugestehen. Und ich wenigstens will mich der Torheit nicht schuldig machen, obgleich Hans Sommers Rübezahl es noch alle Tage mit dem Cid, mit Guntram, mit dem Corregidor usw. aufnehmen kann, es als Ehrenpflicht der Opernbühnen zu bezeichnen, ihn aufzuführen. Als Genesius in Berlin 1893 gar nicht gefallen hatte, spottete man seiner — Berlins nämlich — bald darauf bei der Aufführung der Oper in Mannheim, weil sie doch ein so bedeutendes Werk sei, daß kein großes Theater sich dürfe entgehen lassen. Nun sind 10 Jahre verflossen, und alle Bühnen haben es sich entgehen lassen. Mit einer ganzen Reihe von Opern ist es in den letzten 10 oder 15 Jahren ähnlich gegangen. Wir sollten aber nicht mit den Ausdrücken Ehrenpflicht oder Schmach und Schande, Faulheit der Direktoren und Borniertheit der Intendantur so freigebig sein. Auch sehr wertvolle Musik ist oft bühnenunwirksam. Das mag man denn bitterlich beklagen. Doch die Klage, sie wecket die Toten nicht auf, das Schimpfen auch nicht. Direktoren und Intendanten lassen keine Oper durchfallen. Das tut das Publikum. Darauf nur soll man die Bühnenleiter hinweisen, wenn man eine Kritikerfeder führt, daß sie das bewährte Alte nicht über dem leichtgewogenen Neuen vergessen, wie das oft bei uns geschieht. Sollte es mit Rübezahl bereits jetzt der Fall sein, daß man ihn zurücklegt, wie es freilich den Anschein hat, so dürfte man das nicht tadeln. Ich meinerseits würde die Oper nicht noch einmal hören wollen, während ich mich nach »Feuersnot« immer wieder sehne. Die gibt's nun freilich bei uns auch nicht mehr, aber aus ganz anderem Grunde.

Zum größeren Teile trägt das Textbuch Eberhard Königs die Schuld an der Erfolglosigkeit der neuen Oper. Der Dichtung fehlt die Einheitlichkeit, die Klarheit und die Folgerichtigkeit. Sie will symbolisieren und bleibt doch an der realen Natur der Dinge kleben. Sie führt uns ins Wunderland der Sagen, und wir treten doch immer wieder auf festen Erdenboden. Rübezahl bezwingt mit seiner Zauberpfeife einen ganzen Aufrührerhaufen, doch seinem einen Feinde, dem Ritter Buko, unterliegt er. Der Humor, mit dem der Bergeist Personen und Dinge so überlegen behandelt, dürfte nicht bis auf die Schrecken des Kirchhofes sich ausdehnen. Vor dem Grauen der Gräber hätte die Handlung inne halten sollen. — Die Einfachheit der Fabel, wie sie der Oper frommt, fehlt meist. Halbe Akte lang ist eine vielköpfige Menge in Tätigkeit, aus deren Absichten man nicht klug wird. Da wird gleich im Anfang lange Zeit hindurch geklagt, man weiß nicht weshalb, geflucht, man versteht nicht, auf wen. Und die Kleinstädter in Neiße sprechen einen Dialog, wie ihn so fein gefaßt etwa Professoren führen. »Sein stiller Blick, sagt u. a. ein Schmied, der Geschlechter sterben sah, er zwingt jedes Aug' zu verehrender Demut.« »Heut' hat er's gekrönt, spricht ein anderer, seiner Sünden Gebäu. Nun reckts in die Wolken das scheußliche Riesenhaupt, lacht dem alten richtenden Gotte droben frechen Trotz.« — Wie haben wir's mit den einst so jämmerlich stilisierten Operntexten so herrlich weit gebracht! Entsinne ich mich doch noch eines alten Hugenotten-Textbuches, in dem es hieß: »Auf, ihr Herren, zu Tische! Auf zum Braten und Fische! Alle herbei, die Freude sei groß, kommt und laßt die Fröhlichkeit los!« Und das waren Hofleute. — Die Musik H. Sommers erfüllt uns mit höchster Achtung. Sie ist edel, kunstreich, sorgfältig, aber zu sehr episch und zu wenig dramatisch. Es spricht aus ihr immer der in Wagners Schule künstlerisch genährte und erwachsene Hans Sommer, doch nur selten die Person, der sie in den Mund gelegt ist. Sie packt nicht, weil sie nicht individualisiert. Sie geht uns nicht zu Herzen, weil sie den handelnden Figuren nicht aus dem eigenen Herzen kommt. Wo es volkstümliche Weisen zu gestalten gibt, wie in den Pfeifscenen Rübezahls, da ist der Tonsetzer recht glücklich, so daß man ihm schon riet, eine leichte, volksmäßige Oper zu schreiben. — Will man am Rübezahl rechte Freude haben, so sehe man sich ihn im Klavierauszuge an. Schade um die Prachtleistung des Herrn *Knüpfer* in der Titelrolle und um die gelungene Gestalt, welche Herr *Berger* als Buko schuf, daß diese Figuren so bald wieder von der Bühne verschwinden müssen!

Was er sich wohl dabei möge gedacht haben, hörte man vielfach fragen, als die Fünfte Sinfonie *Gustav Mahlers* im letzten Philharmonischen Konzerte aufgeführt worden war. Er selbst hat es verschwiegen, und von den Hörern könnte es keiner erraten. Daß man doch immer nach Gedanken forschen muß, wenn man jetzt neue Musik hört! In der Oper sollte einst die Dichtung der Musik gehorsame Dienerin sein. Dann wieder sollte das Wort herrschen. Dann löste man das Wort aus der harmonischen und rhythmischen Verbindung mit der Musik und schuf das unnatürliche Melodrama. Dann durfte das Wort die Musik nur noch sichtbar, in ein Programm gefaßt, begleiten. Dann endlich stellte sich die Musik ganz auf sich selbst. Sie verwarf auch das erklärende Wort und wollte an sich und aus sich »verstanden« sein. Ja, wer sie nur verstände! Oder wem sie nur gefiele — nach Form und nach Farbe! Dafür aber ist uns wohl das Auge noch nicht gebildet und geschärft, so daß wir nur ein Chaos vor uns zu haben meinen. — Eine breite Trompetenfanfare eröffnet den ersten Satz der neuen Sinfonie, es folgt ein Trauermarsch, dem sich ein stürmisches Orchestergebraus anschließt. Vielleicht ist ein Fürst begraben, und ein Volk klagt um ihn. Der zweite Satz, ein Scherzo, bringt einen hübschen Walzer mit allerlei Mosaik. Vielleicht hat das Volk einen neuen Herrn erhalten und feiert ihn mit allerlei Lustbarkeit. Der dritte Satz besteht aus einem Adagietto, dem es an melodischen Phrasen nicht fehlt, und ein Finale mit einem Fugato und verschiedenen sich aneinander drängenden Motiven. Vielleicht hat der Herrscher sein Volk mild angeredet, und es gibt sich nun mannigfacher ernster Arbeit hin. — So könnte es sein. Ebensogut aber auch ganz anders. Wer nun aber den Gedanken nicht nachspürt und nur Genuß von der Musik verlangt, der wird in der anderthalb Stunden währenden Komposition kaum finden, was er sucht. Allerlei Absonderliches wird ihm aufstoßen. Viele Knospen und keine Entwicklung wird er finden, viele Phrasen und keine Verknüpfung derselben, viele Einfälle und keine Erfindung. Und der Orchesterklang tut diesmal dem Ohre zwar nirgends wehe, er bereitet ihm aber auch keine Freude. Einige Hörer klatschten, einige zischten. Die andern schüttelten die Köpfe. Wenn auch nicht sichtbarlich.

Die Singakademie bereitete nun auch dem im Grabe noch so sehr gewachsenen *Franz Schubert* bei sich

eine Stätte, indem sie seine Es dur-Messe aufführte. Ein herrliches Werk! In einzelnen seiner Sätze stellt es sich an Größe und Innerlichkeit neben unsere ersten kirchlichen Musiken. Bei aller Erhabenheit des Ausdrucks überrascht es auch noch durch die Kühnheit der Harmonie. Mit Recht sagt ein Biograph Schuberts, er habe in dieser Musik der Kirche mit Zinsen heim gezahlt, was sie ihm einst gab. Prof. *G. Schumann* hat zwei Sätze der Messe, die wohl nicht ganz organisch verbunden waren, neu bearbeitet. Wie geschickt das auch geschehen ist, es hätte unterbleiben sollen. Wo wäre da schließlich die Grenze der Umgestaltungen? Und Flecken hat auch die Sonne.

Der neue Dom wurde mit einem Wohltätigkeitskonzerte musikalisch eingeweiht, dessen materieller Ertrag — 20000 M — erfreulicher war als der künstlerische. Anstatt mit der brausenden, herzerhebenden Orgel begann es mit einem Solo der dünnen Geige, das Prof. *Joachim* spielte. Und dann — wie wenig paßte Beethovens G dur-Romanze unter die musica sacra! Aber es stand doch J. S. Bach viermal auf dem Programme, das als letzte Nummer leider ein recht schwaches Halleluja von F. Hummel enthielt. — Die Schallverhältnisse des prächtigen Gotteshauses sind nicht sehr günstig. Vielleicht erhält der Chor eine andere Aufstellung. Ich komme auf diese Sache noch zurück.

Von Sängern, Geigern, namentlich aber von Pianisten — guten und ausgezeichneten — trat eine so lange Reihe auf, daß ihrer heute nicht mehr Erwähnung getan werden kann. Nur ein Wort noch über die Klaviere, die in den Konzertsälen erklingen. *R. Pugno* brachte sich aus Paris einen Pleyel mit, den ersten für Berlin. Er war aber im Tone minderwertig. Zuweilen kommt ein Blüthner zur Verwendung, neuerdings war einigemal ein Ibach zu hören, selten erscheint ein Steinway. Wie viele Pianisten beeinträchtigen die Wirkung ihres Spiels durch das Instrument! Diese alle sollten sich durch *E. d'Albert* belehren lassen. Nachdem er ein paar Jahre lang andere Instrumente gespielt hatte, kehrte er im vorigen Winter zum Bechsteinschen zurück, das doch nun einmal allen andern den Rang abgelaufen hat. Rud. Fiege.

Bielefeld, Nov.—März. Im 1. Chorkonzerte brachte der in den Männerstimmen erheblich verstärkte Musikverein unter *Lampings* genialer Leitung Beethovens Missa solemnis glücklich heraus. Das Soloquartett war nahezu mustergültig besetzt durch Frau *Grumbacher de Jong*, Frl. *Th. Behr* und die Herren *Heſs* und *van Eweyk*. Mit den »Sphärenklängen« des »einzigen« Violinsolos im »Benedictus« spendete der jugendliche Geigenkünstler *Hans Lange*, der uns leider Mitte Februar verließ, um als 1. Konzertmeister der Oper nach Frankfurt a. M. überzusiedeln, eine wahrhafte Herzerquickung. In seinem Abschiedskonzerte spielte der junge Meister u. a. Bachs Chaconne und Beethovens Frühlingssonate. Bei letzterem Werke erfreute er sich der wirkungsvollen Assistenz des trefflichen Pianisten *Hans Hermanns*. Der I. Sinfonieabend (Direktion *W. Lamping*) trug meist ein klassisches Gepräge: Mozarts Es-, Beethovens B-Sinfonie, dazwischen die selten zu hörenden Orchester-Variationen von Brahms, Op. 56, über ein Haydnsches Thema. Mozart mischt in seiner Es-Sinfonie erstmalig Klarinetten mit Hörnern, gewinnt damit neue Klangfarben und kann füglich als Herold, ja Vorkämpfer des modernen Orchesters betrachtet werden, dessen Triumphe nicht zum geringsten auf der guten Besetzung der Blasinstrumente basieren. Wohltuend im Gegensatz zu dem in Konzerten der Männergesangvereine häufig wahrzunehmenden Mangel an Einheitlichkeit, Logik und jeglichem Stilgefühl in den Programmen berührte die Vortragsfolge, die der Quartettverein (Leitung: Herr *E. Schröder*) in seinem 1. Konzerte durchführte. I. Teil: Morgen- und Abendlieder, II. Teil: Kompositionen von *Edv. Grieg*. Im I. Teile u. a. Rietz, Morgenlied; Mendelssohn, Wasserfahrt; Sololieder von Schubert, Brahms usw.; im II. Teile 2 herrliche Quintette: a) Am Abend, b) Der größte Tor, Lieder am Klavier, 3 lyrische Stücke, für Streichinstrumente eingerichtet, Landerkennung. Anerkennung gebührt besonders der Energie des Dirigenten, mit dem alten Schlendrian zu brechen. — *Eugen d'Albert* im Vereine mit seiner stimmbegabten Gattin und dem städtischen Orchester brachte nur eigene Kompositionen, meist Novitäten, zu erfolgreicher Aufführung, u. a. die klangschönen Ouvertüren z. d. Op.: »Der Rubin« und: »Der Improvisator«, sein glänzendes Klavierkonzert in E und an minder umfangreichen Klavierwerken: Sarabande, Gavotte und Scherzo. Er spielte unvergleichlich. Eine so intime Tongebung und detaillierte Nuancierung wie in den letzten Stücken habe ich selten von dem Anschlagsmeister vernommen. Eine edle, volle Künstlerseele hat er in seine 4 Gesänge mit Orchester: 1. Wie wir die Natür erleben, 2. Lebensschlitten (Rassow), 3. Mittelalt. Venushymne (R. Lothar), 4. Wiegenliedchen (D. v. Liliencron), gehaucht. Frau *d'Albert* interpretierte dieselben vortrefflich. Der »Löwe des Klavierspiels« ist in seinen Schöpfungen ein Feind jeglicher heute so beliebten Kakophonie. Sein spezielles Bereich ist das Feinkomische, Pikante, Graziöse. Entzückende Perlen des modernen Bel canto reiht er in seinen Liedern am Klavier zur schimmernden Kette: Robin Adair, Vorübergang (mit Violinsolo), Op. 27, 1 u. 4 usw.

Im 2. Musikvereinskonzerte hörten wir vom Orgelmeister *Lamping* Bachs Präludium [1]) und Fuge in C (Bd. II), Pastorale und Passacaglia. Der Chor sang u. a. H. v. Herzogenberg, Op. 57, 6: »Kommst du, Licht der Heiden?«, J. Eccards: »Übers Gebirg' Maria« und »Maria wallt«, Cornel. Freundts (1562—1591 in Zwickau) jubilierendes: »Uns ist gebor'n ein Kindelein«, endlich 2 polyphone Chöre seines Führers. Frau *Hövelmann-Tornauer*, Altistin aus Köln, erfreute mit Advents- und Weihnachtsgesängen von Bach, J. W. Franck, Cornelius und A. Bungert. Des letzteren: »Frau Maria an der Wiege« erscheint in etwas mattem Kolorit gegenüber den ewig-frischen, ursprünglichen Weisen der vorgenannten Meister. — Das 4. philharmonische Konzert (Musikdir. *Ochs*) vermittelte dem Auditorium die Bekanntschaft der Glazounowschen Suite: »Im Mittelalter«. Der Pianist *Hermanns* trug den 1. Satz des Tschaikowskyschen b-Konzerts und Schumanns sinfonische Variationen vor. — Im Konzerte des Ravensberger Streichquartetts am selben Abend kam gleichfalls ein »Neurusse« zu Wort: *Arensky*, mit seinem Klaviertrio in d, Op. 32. Am originellsten darin will mich das brillante Scherzo bedünken. Am Klaviere saß Frau Dr. *Fromm-Kirby* aus Birmingham, die im Verein mit Herrn Konzertmeister *Barkhausen* auch Beethovens selten gehörte Violinsonate Op. 30, No. 2, fein durchdacht, kraft- und temperamentvoll wiedergab. Das schwierige Fis-Impromptu Chopins bewältigte die gediegene Künstlerin spielend. — Der 3. Kammermusikabend zeigte die heimische Künstlervereinigung auf bedeutender Höhe, besonders in Rob. Schumanns a-Quartett, Op. 41, 1, und Rubinsteins c-Quartett, Op. 17, 2, mit der bekannten »Sphärenmusik«, die wohl den Sinnen schmeichelt, unseres Erachtens aber nach der musikalischen Vollblütigkeit weitaus nicht mit dem 4. Satze: Moderato con moto

[1]) $^{9}/_{8}$ Takt.

konkurrieren kann. Brahms gewaltige Sinfonie in c brachte das 3. Musikvereins-Konzert. Das Orchester war durch Bückeburger Künstler wesentlich verstärkt worden. *Lamping* dirigierte das Riesenwerk nach dem Gedächtnis. Es war schlechthin eine bewundernswerte, abgerundete Musterleistung aller Ausführenden. Auch die Leistungen des gemischten Chors in Rich. Strauß': »Wanderers Sturmlied« und des Frauenchors im II. Teil der Dante-Sinfonie von Liszt verdienen ausdrückliche Registrierung. Die Sängerinnen waren dem Publikum unsichtbar aufgestellt worden. Die Tempi wurden dem Frauenchor durch einen zweiten, seitlich stehenden Dirigenten, Herrn Konzertmeister *Dietz*, übermittelt. Das Experiment gelang vortrefflich. Jedenfalls wird im Hörer dadurch die Illusion der flehenden Engelsstimmen erheblich gesteigert, der Tendenz des Komponisten entsprechend. — Im 3. Sinfonie-Abend (unter *Lamping*) bewies das Orchester aufs neue, daß es Riesenaufgaben, wie Bruckners c-Sinfonie wohl gewachsen ist. Im 5. philharmonischen Konzerte offenbarte Herr *Erich Ochs* mit der Leitung der Eroica nach dem Gedächtnis ein nicht gewöhnliches Direktionstalent; das 6. Konzert (Leitung Herr Musikdir. *Traugott Ochs*) bescherte uns an Neuheiten Ph. Rüfers farbenprächtige und tüchtig gearbeitete Festouvertüre, »zur 300jährigen Geburtstagsfeier P. Rubens komponiert« (Manuskript) und Tschaikowskys hochinteressante Ouvertüren-Fantasie zu: »Romeo und Julie«. Musikalischen Gourmands wurde eine seltene Delikatesse geboten mit der Sonate[1]) von Pietro Locatelli (1693—1764), für Tenorgeige und Klavier bearbeitet von *Traugott Ochs*. Herr *Erich Ochs* meisterte »sein« Instrument, dem das Intime besonders zu liegen scheint, mit vornehmer Künstlerschaft. — In einem Passionskonzerte sang der Neustädter Kirchenchor u. a. die in diesem Blatte warm empfohlene *Reger*sche Kantate über: »O Haupt voll Blut«. Sie beweist erneut die glänzende Veranlagung ihres Schöpfers für die musica sacra und wirkt tief ergreifend. — Im letzten Kammermusikabend des Ravensberger Streichquartetts hörten wir von 5 Mitgliedern der Bückeburger Hofkapelle A. Klughardts Blasquintett, Op. 79, für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn in echt künstlerischer Ausführung. Vier der trefflichen Künstler vereinigten sich mit unseren wackeren Streichern *Barkhausen* usw. zu einer klassisch-schönen Wiedergabe des Beethovenschen Septetts, eine seltene Ohrenweide für den saisonmüden Referenten, nach all' den musikalischen (und wie oft nicht unmusikalischen!) Deutungen poetischer und philosophischer »Programme« einmal nach Herzenslust im Bereiche absoluter Musik schwelgen zu dürfen.

P. Teichfischer.

Cöln. Eine sinfonische Dichtung für Orchester, Tenorsolo, Chortenor und Orgel von *Volkmar Andreae* gelangte im 6. Gürzenichkonzert zur erstmaligen Aufführung in Cöln. Bei seiner Taufhebung gelegentlich der Tonkünstlerversammlung im verflossenen Jahre in Frankfurt a. M. errang dieses Werk einen ungewöhnlich großen Erfolg, der hier im Gürzenich nicht unbedingt zu konstatieren war, da unserem auf die »allermodernste Richtung« mit ihrem übertriebenen Orchesterraffinement noch nicht grade eingeschworenen Publikum mancher Zweifel bezüglich des wirklichen Gedankeninhalts dieses Werkes aufkommen mußte. Gewiß ist Andreae ein Musiker, dessen Können hoch zu respektieren ist, seine Orchestrierungskunst zaubert mitunter wahrhaft exotische Farbeneffekte hervor, auch seine Fantasie nimmt oft einen hohen Flug, aber es fehlen, wie schon gesagt, großzügige, warmblütige, von Meisterhand geprägte Motive, die allein dem wahren Kunstwerk ein Rückgrat verleihen. — Einen schönen Erfolg errang *Karl Goldmarks* ebenfalls zum ersten Male in Cöln aufgeführte, höchst anregende Ouvertüre »In Italien«. Der mit größter Spannung schon längst erwartete Geigenvirtuose *Jean Kubelik* erntete hier sensationellen Beifall. Pikanter mag ja wohl noch der eine oder andere unserer »welschen« Geiger spielen, solche Trillerketten, Bravourläufe usw. macht ihm momentan niemand nach. Das 7. Gürzenichkonzert bescherte uns zwei höchst bedeutungsvolle Novitäten, nämlich »Über einem Grabe«, sinfonische Dichtung für gemischten Chor und Orchester, sowie »Schnitterlied«, ebenfalls für gemischten Chor und Orchester von *Julius Weismann*. Hier ist der Schwerpunkt nicht auf blendendes Orchesterkolorit gelegt, sondern auf breite Anlage und Ausarbeitung von warmempfundenen wirkungsvollen Themen. Unterstützt wird die poetische Wirkung noch durch die hervorragend schöne Textunterlage, die C. F. Meyer verfaßt hat. Wir können dem jungen Komponist zu seinem großen Erfolge, die seine beiden Werke hier erzielten, wirklich von Herzen gratulieren. Generalmusikdirektor *Steinbach* hatte dieselben aber auch mit ersichtlicher liebevoller Anteilnahme studiert. Eine kleine Enttäuschung bereitete die Aufführung der fünften Sinfonie von *Anton Bruckner*, der seinerzeit mit Gewalt in die Reihen der Allerersten geschoben werden sollte (namentlich von einem Teil seiner Wiener Landsleute), hauptsächlich, um einen Trumpf gegen Johannes Brahms auszuspielen. Bruckner ist häufig mit Schubert verglichen worden, mit dem er wohl dessen himmlische Längen gemeinsam hat, aber mit dem Unterschiede, daß bei Schubert höchst bedeutungsvolle Themen folgerichtig ausgesponnen werden und daher fortwährend fesseln und erwärmen, während bei Bruckner oft ein kunterbuntes Durcheinander von mosaikartig aneinandergereihten Motiven und Motivchen, endlos lang verarbeitet und auseinandergezerrt, ein rechtes Genießen nicht aufkommen läßt. Dabei ist von Stilreinheit außer in dem recht ergötzlichen Scherzo nicht viel zu verspüren. Bruckners Schaffen steht meistens unter dem Banne eines stark ausgeprägten Eklektizismus. Einen großen Genuß gewährte in demselben Konzert die Wiedergabe der Manfred-Musik von *Robert Schumann* mit *Ludwig Wüllner* in der Titelpartie, der dieselbe mit wahrhaft faszinierender Wirkung wiedergab. — Eine ganze Reihe von Neuheiten bescherten uns die diesjährigen Kammermusikkonzerte der Konzertgesellschaft. Herr *G. Fauré*, der berühmte Kritiker des Figaro war aus Paris persönlich hergekommen, um im Verein mit unserem trefflichen Primgeiger Herrn *Bram Eldering* seine Sonate für Violine und Klavier op. 13, sowie später noch sein Klavierquartett op. 15 unter Mitwirkung von den Herren *Eldering*, Prof. *Schwartz* und *Fr. Grützmacher* vorzutragen. Faurés Schaffen lehnt sich stark an deutsche Vorbilder an, selten schwingt er sich zu größerer Leidenschaftlichkeit auf, er bleibt immer vornehm, ohne allerdings durch hervorstechende eigenartige Züge zu imponieren. — *Max Reger* hat wie überall, so auch hier die musikalischen Gemüter in die äußerste Erregung versetzt; uneingeschränkten Beifall fanden seine wirklich großzügig angelegten Variationen über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere, die sich auch einer prachtvollen bis in die subtilsten Einzelheiten ausgearbeiteten Wiedergabe durch den Komponisten und die hiesige treffliche Pianistin Frau *Henriette Schelle* zu erfreuen hatten. Dagegen erregte seine Violinsonate Cdur op. 72 doch

---

[1]) Dieselbe scheint besonders geeignet, die Vorzüge des neuen Streichinstruments ins beste Licht zu stellen.

bei Manchem bedenkliches Kopfschütteln. Selbst nach mehrfachem Hören vermißt man in dieser Sonate jegliche Plastik in den Themen, man glaubt nur ziemlich spröde und widerhaarige Harmonieenfolgen zu hören, dabei entbehrt das Werk durchaus klanglicher Reize. Konzertmeister *Eldering*, der den Violinpart in der Sonate übernommen hatte, bewältigte die außerordentlichen Schwierigkeiten des Stückes in bewunderungswürdiger Weise. Im fünften Kammermusikkonzert der Konzertgesellschaft hörten wir ein Klavierquintett in Des dur von dem Holländer *Dirk Schäfer*, das ebenfalls bei dem Frankfurter Tonkünstlerfest aus der Taufe gehoben wurde und hier wie dort durch ansprechende Melodik und treffliche thematische Arbeit angenehm auffiel. Im hiesigen Tonkünstlerverein spielte unser vorzüglicher Pianist Dr. *Otto Neitzel* mit dem sehr tüchtigen Crefelder Konzertmeister *Lambinon* eine sehr wenig sagende Sonate für Klavier und Violine von *Busoni*. Weit mehr fesselte die letzte Nummer des Programmes eine Serenade für Violine, Klarinette und Klavier von *Waldemar von Baussnern*, die wir allen Freunden echter Kammermusik wärmstens empfehlen. Von den zahlreichen Neuheiten, die der Tonkünstlerverein in diesem Jahre bot, heben wir noch Variationen und Fuge über ein eigenes Thema B moll op. 91 von *Wilhelm Berger*, sowie eine Sonate für Klavier und Violine von *H. A. Jung* rühmend hervor. Auf einem Liederabend Cölnischer Komponisten trug Frau *Luise Hövelmann* im Tonkünstlerverein mit ihrer pastosen, prächtigen Altstimme Gesänge von *E. Wolff*, *Fr. Steinbach*, *A. von Othegraven*, *O. Neitzel*, *C. Ramrath* und *E. Heuser* vor. Während der Tonkünstlerverein seinen Schwerpunkt auf die Aufführung neuerer Werke legt, verschafft die hiesige musikalische Gesellschaft ihren Mitgliedern die Gelegenheit, Virtuosen und Sänger zu hören, die bereits in der Musikwelt einen klangvollen Namen besitzen. Da wäre zuerst *Wilhelm Backhaus* zu nennen, der durch sein virtuoses Klavierspiel und seine echt musikalische Vortragsweise geradezu Aufsehen erregte, sodann Frl. *Elly Ney*, die durch den blendenden Vortrag von dem schwungvollen Klavierkonzert von *Stojowski* zu lebhaftestem Beifall hinriß, sowie Herr *Severin Eisenberger*, der eine bis in die Details ausgearbeitete Wiedergabe des F moll-Konzertes von Chopin bot. Von Violinspielerinnen wäre die Pariserin Fräulein *Renée Chemet* hervorzuheben, die durch eine tadellose Vorführung des Violinkonzertes von Mendelssohn erfreute und Frl. *Inka von Linprun*, eine Künstlerin, die schon in vielen Musikstädten Lorbeeren erntete, hier aber keinen besonders glücklichen Tag zu haben schien.

Ernst Heuser.

Erfurt. Am 9. Februar fand das vierte diesjährige Konzert des Sollerschen Musikvereins statt, das von der auf 65 Mitglieder verstärkten großherzoglichen Hofkapelle aus Weimar unter Leitung des Hofkapellmeisters Herrn *Krzyzanowski* bestritten wurde. Das Programm enthielt als erste Nummer die phantastische Sinfonie von Berlioz, deren Wiedergabe leider eine allen berechtigten Anforderungen genügende nicht war. Ihr folgte das A dur-Konzert für Violine von Sinding (Solist Herr Hofkonzertmeister Krasselt). »Der Zauberlehrling«, ein Scherzo nach Goethes gleichnamigem Gedicht von Paul Dukas, erwies sich als ein inhaltloser Instrumentallärm. Rich. Strauß' »Till Eulenspiegel« bildete den Schluß des Abends. — Einen musikalischen Hochgenuß, wie er einem nur höchst selten im Konzertsaal geboten wird, gewährte das vierte Konzert des Erfurter Musikvereins. Das Meininger Trio der Herren Prof. *Berger* (Klavier), Musikdirektor *Mühlfeld* (Klarinette) und Kammervirtuos *Piening* (Violoncello) brachte die Trios Opus 114 von Brahms und Opus 11 von Beethoven in geradezu idealer Weise zu Gehör. Herr Piening erfreute die Zuhörer durch die reizende A dur-Sonate von Boccherini und Herr Mühlfeld übte mit den Phantasiestücken Opus 73 von Schumann eine Wirkung aus, der sich niemand entziehen konnte. Hinter diesen Leistungen stand die Wiedergabe der E moll-Sonate, Opus 90, von Beethoven seitens des Herrn Prof. Berger um etwas zurück. — Der einheimische Pianist Herr *Heinrich Wefing* gab einen Beethoven-Sonaten-Abend, an dem er sich als ein Künstler mit gutem musikalischen Gedächtnis und guter Technik bewährte. Leider ermangelt aber sein Vortrag jeder persönlichen Note und damit jeder Eindringlichkeit, so daß es dem Konzertgeber nicht gelang, das Interesse des Publikums während seiner Wiedergabe von vier Sonaten wach zu halten. M. Puttmann.

Leipzig. Die Gewandhauskonzerte vom achten bis einschließlich achtzehnten Konzerte (8. Dezember 1904 bis 23. Februar 1905) wandten sich hinsichtlich der vorgeführten Orchesterwerke (Sinfonien und Ouvertüren) hauptsächlich bereits bekannten Werken von Beethoven, Mozart, Haydn, Schumann, Brahms, J. S. Bach, Weber, Mendelssohn, Spohr, ja sogar Méhül (Ouvertüre zu der Oper »Le jeune Henry«) — also Werken der klassischen und der romantischen Schule zu. Von Werken der neueren Richtung waren *Liszt* durch den »Hirtengesang« aus dem Oratorium »Christus« und *Berlioz* durch zwei Sätze: »Sylventanz« und »Ungarischer Marsch« aus »Fausts Verdammung« vertreten. Auch die Suite für Orchester (No. 3, G dur, Op. 55) von P. Tschaikowsky, sowie die Suite »L'Arlésienne« (aus der Musik zu A. Daudets gleichnamigen Drama) von G. Bizet waren im Gewandhause keine unbekannte Gäste. Neu waren nur die Serenade für Blasinstrumente von *Walther Lampe* (im achten) und *Hugo Wolfs* italienische Serenade (im fünfzehnten Konzerte), welch letztere durch ihr geistvoll sprühendes, pikantes Wesen sich allgemeinen Beifalles zu erfreuen hatte. Eine sichtliche Freude bereiteten auch die chorischen Vorführungen: a) der Haydn'schen Schöpfung im neunten, b) die ausgezeichnet vorbereiteten Liedergaben des Thomanerchores im zehnten Konzerte.

In solistischer Weise ließ zunächst der Großmeister J. S. Bach durch das Konzert No. 2, A moll (ursprünglich ein Violinkonzert, bearbeitet von Antonio Vivaldi) vom hohen Orgelchore durch die Meisterhand — inklusive Pedalkunst — Professor *Paul Homeyers* den mächtigen Neujahrsgruß zu der andächtig gestimmten Zuhörergemeinde erschallen. Hieran knüpfte sich der Vortrag der Gesangskünstlerin Frau *Katharina Fleischer-Edel* aus Hamburg mit der ersten Scene aus der unvollendeten Oper »Gunlöd« von Peter Cornelius, dem später noch verschiedene Liedervorträge folgten. Als weitere Gesangskünstler, welche sich im Laufe der eingangs bezeichneten Konzerte vernehmen ließen, sind zu nennen die Damen Frau *Erika Oswald-Wedekind*, *Susanne Dessoir*, *Berta Morena*, desgleichen die Herren *Emil Pinks* und *Alexander Heinemann*. — Als Instrumental-Solisten wirkten Herr Konzertmeister *Hugo Hamann*, Frau *Marie Soldat-Roeger* und Herr *Jacques Thibaut* (Violine), ferner die Herren Prof. *Julius Klengel* und *Hugo Becker* (Violoncell), sowie Fräulein *Katharine Goodson* und Herr *Artur Schnabel* (Pianoforte).

Besonders interessant war das neunzehnte Gewandhauskonzert (am 2. März) durch die Vorführung zweier Novitäten: »sinfonischer Prolog zu König Ödipus« und des

Wildenbruchschen »Hexenliedes«, mit begleitender Musik von *Max Schillings* (beide unter Direktion des Komponisten, ferner der beiden achtstimmigen Chöre: a) Traumnacht, b) Sturm-Hymnus von *Felix Weingartner*, denen noch Brahms' mächtiges »Triumphlied« folgte. Das zwanzigste Konzert (9. März) war durch die meisterhafte Vorführung der vollständigen »Faust-Sinfonie« von *Franz Liszt* ausgezeichnet. Auch das einundzwanzigste Konzert (am 16. März) erhielt wieder durch die Vorführung einer Novität: der recht pikanten, anmutenden »Serenade« für Orchester (Op. 49) von *Felix Draeseke*, desgleichen durch die Klaviervorträge *Sapellnikoffs* erhöhtes Interesse, bis endlich mit der Vorführung der reizenden Mozartschen G moll-Sinfonie und der gigantischen »neunten Sinfonie« Beethovens die dieswinterliche Konzertsaison ihren glänzenden Abschluß fand.

Schließlich wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß im Bußtagskonzerte (am 22. März) seitens des Riedel-Vereines unter Direktion Dr. *Göhlers* Hector Berlioz' »Requiem« in der Originalgestalt: Hauptorchester und vier Nebenorchester (zusammen ca. 130 Musiker und ca. 450 Sänger) in der Thomaskirche in vorzüglich vorbereiteter Weise zu Gehör gelangte.

Prof. A. Tottmann.

Zürich. Nach wenigen Tagen der Ruhe, welche die Weihnachtszeit mit sich zu bringen pflegt, setzte mit Beginn des neuen Jahres die Hochflut der Konzerte ein und bescherte uns eine schier übergroße Fülle mehr oder weniger interessanter Abende. Die Abonnementskonzerte brachten uns zunächst ein Programm, in dem abgesehen von zwei Violin-Solostücken: dem Adagio aus dem VI. Konzert und den ungarischen Tänzen von Brahms, ausschließlich Dvořák zu Worte kam, und zwar mit seiner II. Sinfonie (D moll), der Cis moll-Legende, der Karneval-Legende und endlich dem A moll-Konzert für Violine mit Orchester, vier Werken, die in ihrer Grundverschiedenheit kaum die Identität ihres Schöpfers erkennen lassen. Als die wertvollste Komposition erscheint uns die Cis moll-Legende, deren reizvolle Melancholie und bezaubernde Anmut zu Herzen gehen müssen. Der Sinfonie ist eine gewisse Trivialität nicht abzuleugnen, wenn sie auch in ihrer Mache Dvořáks Vorzüge: reiche Erfindungsgabe und vollständige Beherrschung der Form unverkennbar zeigt. Das Violinkonzert, dem der Solist des Abends Konzertmeister *Karl Wendling* aus Stuttgart hinsichtlich warmen Vortrags und notwendiger Technik nichts schuldig blieb, ist bei reichem Melodiengehalt ein ansprechendes Werk, vermag aber nicht in dem Maße zu fesseln wie die Ouvertüre »Carneval«. Die durch einen unbeschreiblichen Orchesterglanz, wie ihn in dieser Fülle und Helle nur Dvořák hervorbringen kann, unbedingt hinreißen muß. Nur der überflüssig lange Schluß, wenn er auch mit noch soviel Aufwand an Geist gemacht ist, schädigt einigermaßen den Eindruck der Komposition, die unser Orchester unter Dr. Fr. Hegars Leitung wie ein großer Virtuose spielte.

Im VIII. Abonnementskonzert hörten wir außer Haydns humorvoller C Dur-Sinfonie R. Wagners »Faust-Ouvertüre« und die poesievolle Ouvertüre zu »Jessonda« von Spohr, drei Werke, deren häufige Wiederkehr in unseren Konzertsälen den Referenten von einem näheren Eingehen auf ihren musikalischen Wert entbindet. Eine Novität brachte die Solistin Frau *Nina Faliero-Dalcroze* in der von ihrem Gatten *Jacques-Dalcroze* gedichteten und komponierten Scène lyrique: »La mort du printemps« mit. Das Werk ist sehr schön instrumentiert, wurde von Frau Faliero-Dalcroze bei trefflicher Unterstützung durch das Orchester mit vollendeter Meisterschaft vorgetragen, muß aber mehr effekt- als wertvoll genannt werden. Von den Liedern am Klavier gelang der in der Schweiz sehr geschätzten Sopranistin am besten Pergoleses »Tre giorni son che Nina«.

Den reichsten Beifall des Publikums hatte unter den diesjährigen Abonnementskonzerten das neunte zu verzeichnen, welches als Hauptnummer die E moll-Sinfonie (No. 8) von *Anton Bruckner*, dem lang Verkannten, brachte. Mag man immerhin die strengen Formen des Begriffes Sinfonie in diesem Werke vermissen, es bleibt doch eine Schöpfung von hinreißender Schönheit, deren tiefe Wirkung auf den Zuhörer sehr wohl begreiflich ist. Zu streichen wäre, unbeschadet des Wertes der Sinfonie, freilich sehr viel, hauptsächlich im langsamen Satz, der aber trotz seiner Länge zum schönsten gehört, was in dieser Art je komponiert ist. Welch wundervollen Orchesterklang erzielt hier der Komponist mit seiner glänzenden instrumentalen Technik. Daß er übrigens damit nicht den Geschmack am Einfachen eines *Händel* und *Mozart* verdarb, bewies die Begeisterung, mit der das Auditorium die kurzen Stückchen: Allemande und Menuett des ersteren und die Gavotte aus »Idomeneo« des letzteren entgegennahm. Nach den Gesangsvorträgen der Solistin Frau Lula Mysz-Gmeiner mit ihrer ebenso prachtvollen wie herrlich geschulten Altstimme, die in der selten gehörten Arie der Eboli aus »Don Carlos« von Verdi mit Orchesterbegleitung und einer Anzahl Lieder am Klavier von Schubert, Grieg und Brahms bestanden, bildete die Fidelio-Ouvertüre den Schluß dieses in allen seinen Teilen vortrefflich gelungenen Konzertes.

Unsere vorzügliche Kammermusikvereinigung Ackroyd, Essek (I. und II. Violine), Ebner (Viola) und Mahr (Violoncell) ließ sich in der Berichtszeit an einem Abend hören und brachte Beethovens letztes Streichquartett (F Dur, Op. 135) und unter Hinzuzug *Robert Freunds* am Flügel und Wegfall der II. Violine Brahms' Klavierquartett in G moll (Op. 25) zu Gehör, zwei Kompositionen, die an musikalischem Wert nicht an die weitere Programmnummer, die Sonate für Violine und Klavier in C Dur (Op. 72) von Max Reger heranreichten. Diese hatte man wenige Tage vorher, gelegentlich eines von dem hiesigen Geiger *W. Kohlbecker* unter persönlicher Mitwirkung Regers, veranstalteten Konzerts zu hören bekommen. Die zweite Aufführung des interessanten Werkes erzielte einen weit tieferen Eindruck als die erste, was hauptsächlich in dem vorzüglichen Zusammenspiel der Herren Ackroyd und Freund begründet sein mag.

Groß war die Zahl der Klavier- und Liederabende. Von ersteren sei als besonders genußreicher Abend das Auftreten Eduard Rislers hervorgehoben, das in der mit seltener Größe der Auffassung, reizvoller Plastik und dynamisch unvergleichlich abgetöntem Spiel wiedergegebenen B Dur-Sonate (Op. 106) seinen Höhepunkt fand. Ein interessantes Bravourstück war Rislers eigenes Arrangement des »Till Eulenspiegel« von Strauß, welches in unglaublicher Vollkommenheit die Polyphonie eines Straußschen Orchesters auf die Klaviatur bannt. Fräulein *Marguerite Galeoti*, eine junge Italienerin, erwies sich in ihrem Konzert wohl als eine technisch gut ausgebildete Pianistin, der aber das nötige Gestaltungsvermögen abgeht. Ähnlich verhält es sich mit unserem einheimischen Pianisten *Hans Richard*, der in einem über Gebühr langen Klavierabend von 13 Nummern nur den Beweis seiner Fingerfertigkeit und erstaunlichen Kraft des Anschlags zu erbringen vermochte, während *R. Stojowski* aus Paris mehr durch eigenartige als interessante Auffassung der

von ihm zum Vortrag gebrachten Stücke von Beethoven, Mozart, Schumann, Chopin, Liszt und Rubinstein überraschte. Natürlich blieben wir auch von Wunderkindern nicht verschont. *Miccio Horszowski* heißt das kleine neunjährige Kerlchen, das in puncto Tiefe der Auffassung die beiden zuletzt genannten Pianisten beinahe übertraf, ohne ihnen hinsichtlich sprudelnder Virtuosität viel nachzugeben. Die Liederabende wurden ausschließlich von heimischen Künstlern bestritten und zwar von dem Baritonisten *Hans Vaterhaus* und dem Tenoristen *Rob. Spörry*. In beiden Abenden, die schöne Proben für die Künstlerschaft ihrer Veranstalter bedeuteten, traten auch die Begleiter in ersterem *Fritz Niggli*, in letzterem *Ernst Isler* mit Klavier-Solovorträgen vorteilhaft hervor. Eine interessante Veranstaltung bot Frau *Neumann-Weidele* im Verein mit *Volkmar Andreae* (Klavier) und W. Ackroyd in ihrem Brahms-Abend, der der hier sehr geschätzten Künstlerin Gelegenheit bot, all' ihre Vorzüge: in allen Registern ausgeglichene Stimmbildung, stimmungsvollen Vortrag und warmblütige Auffassung im besten Lichte zu zeigen. Die Darbietung der Violinsonate in G Dur brachte bei formvollendeter Wiedergabe durch die genannten beiden Künstler eine wohltuende Abwechslung in das ohne diese Hinzunahme etwas monotone Programm.

Außer einer herrlichen Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven, die zu Gunsten der Hilfs- und Pensionskasse des Tonhallen-Orchesters unter Mitwirkung des Gemischten Chors und der Solisten Frau Valerie Riggenbach-Hegar (Sopran) aus Basel, Fräulein Frida Hegar (Alt), *Anton Krohmann* (Tenor) aus Frankfurt a. M. und *Hans Vaterhaus* (Bass) in die Reihe der Abonnementskonzerte einbezogen war, wäre noch des Lehrergesangvereinskonzertes Erwähnung zu tun, in welchem ein neues sehr beachtenswertes Werk des Vereinsdirigenten *Julius Lange* zur Aufführung kam: Ein Requiem mit herrlich-schönen Klangkombinationen, charakteristischer Instrumentierung und lobenswerter Einheitlichkeit in der Grundstimmung. Man darf, sofern sich der Komponist entschließen kann, durch ein paar kräftige Striche einige den Gesamteindruck störende Längen zu beseitigen, dem Werke eine Zukunft voraussagen. Als Solisten wirkten vom hiesigen Stadttheater *Max Merter* (Tenor), Fräulein *E. Schröder* (Alt) und außerdem Frau *Rückbeil-Hiller* aus Stuttgart mit, welch' letztere ihre Künstlerschaft auch mit einigen Sololiedern aufs neue bewies. Der Lehrergesangverein brachte als a capella-Chöre »Lützows wilde Jagd« von C. M. v. Weber, »Zu Straßburg auf der langen Brück« von G. Weber und »In den Alpen« in der Vollendung zu Gehör, wie man sie von dieser Chorvereinigung gewöhnt ist.

Von unserer Oper ist wenig Neues zu berichten. Sie findet unverdienterweise in dieser Saison wenig Anteilnahme seitens des Publikums, das kürzlich wieder eine Neueinstudierung von Massenets »Grisélidis« ziemlich unbeachtet ließ. Dabei ist diese Aufführung bei einer vorzüglichen Besetzung mit den Damen *Rencker-Trebefs* und *Lorenz* und den Herren *Basil, Bocholt* und *Merter* und einer geradezu glänzenden Ausstattung, die in der Tat von keiner größeren Bühne übertroffen werden kann, eine wirkliche Sehenswürdigkeit. Das hiesige Theaterpublikum offenbart der Oper gegenüber eine Einseitigkeit des Interesses, die zu ernsten Befürchtungen Anlaß gibt. Allerdings entzieht das allzu rege Leben in unseren Konzertsälen dem Theater einen großen Teil des musikalischen Publikums. E. Trp.

— *Manuel Garcia*, der berühmte Gesangslehrer und Erfinder des Kehlkopfspiegels ist am 17. März d. J. 100 Jahre alt geworden. *Garcia* lebt in London.

— Eine große Reihe Kompositionen auf Schillersche Dichtungen nennt die Hofmusikalienhandlung von Papst in Leipzig. Die Anordnung des Katalogs nennt sie alphabetisch nach den Textanfängen.

— Hofkapellmeister *Franz Mikoreys* Sinfonie »An der Adria« hatte kürzlich im Bückeburger Hofkonzert großen Erfolg.

— In Hofgeismar gab der Kasseler Kirchenchor »Musica sacra« unter Leitung des Herrn *Spengler* am 15. Februar ein Konzert, das in den beiden Chören von Rhode »Aller Augen warten auf dich und Herr bleibe bei uns, in der Weihnachtskantate von Spengler, in der achtstimmigen Motette Fürchte dich nicht, von Becker und Gnädig und barmherzig«, von Grell, sowie in den Chören »Lobe den Herrn meine Seele, von Hauptmann, Siehe wie dahinstirbt der Gerechte, von J. Handl und Jerusalem bekehre dich« von Paute, chorische Leistungen bot, die höchste Bewunderung erregten.

— Um eine vollkommene Einheit im Rhythmus des gregorianischen Gesanges zu erzielen — die Betonung wechselt in den verschiedenen Ländern wegen des Sprachaccents — hat ein amerikanischer Jesuit der päpstlichen Kommission des gregorianischen Kirchengesanges den originellen wie praktischen Vorschlag gemacht, sich des Grammophons zu bedienen. Als Papst Pius X. versuchsweise die Hauptmelodien, nach dem Gesang der Benediktiner von Solesmes aufgenommen, vom Grammophon hörte, erklärte er: »Das ist ein vorzüglicher Gedanke, den man weiter verfolgen muß.« Ob aber damit die Schwierigkeiten einer einheitlichen Betonung zu heben sind, muß stark bezweifelt werden.

— *Gustav Lazarus*, Direktor von Breslaurs Berliner Konservatorium hatte in einem Konzert in Wien mit seinen eigenen Kompositionen großen Erfolg. Die uns vorliegenden Kritiken aus Wien sind des Lobes voll, eine davon nennt sein E moll-Trio Op. 55 typisch für seine Begabung des Komponisten, indem sie die Vorzüge: »klare Gliederung, Sinn für das Gefällige und Gutklingende, sowie genügender Schwung, um den Hörer bis zum letzten Ton angenehm zu beschäftigen« aufzählt. Auch als Pianist wurde Herr *Lazarus* sehr gefeiert.

— Der bekannte Wiener Komponist *Josef Reiter* hat auf eine Dichtung von Ferdinand von Saar für gemischten oder Männerchor und großes Orchester eine Schillerhymne komponiert, der von Dr. Hans Schmidkunz warme Worte des Lobes gewidmet werden. Wir kommen in der nächsten Nummer, in der eine Anzahl Reiterscher Kompositionen besprochen wird, darauf zurück.

— In einem am 22. März in Elberfeld stattgefundenen Max Reger-Konzert »siegte der berühmte Komponist auf der ganzen Linie«, wie uns unser dortiger Referent schreibt. Wir kommen in der nächsten Nummer auf das Konzert zurück.

— Die Berliner Konzertdirektion Leonard (Linkstr. 20) hat ein internationales Preisausschreiben in Höhe von 1000 M für ein Violinkonzert erlassen. Die Konkurrenzarbeiten sind bis längstens 1. August einzuliefern. Als Preisrichter werden genannt: Willi Burmester, Prof. Fr. Gernsheim und Prof. Ph. Scharwenka.

Briefkasten.

Herrn Dr. K. B. in W. Freundlichen Dank für die Notiz zum Mahler-Artikel in No. 5, daß Kalischt in Böhmen »an der mährischen Grenze« liegt, also nicht zu Mähren gehört.

Berichtigung.

Es muß heißen in Heft VI, Seite 98, Spalte 1, Zeile 30 von unten, Fuge in A moll; Seite 99, Spalte 2, Zeile 43 von oben, Orgeldisposition statt Orgelkomposition.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 8.
Ausgegeben am 1. Mai 1905.

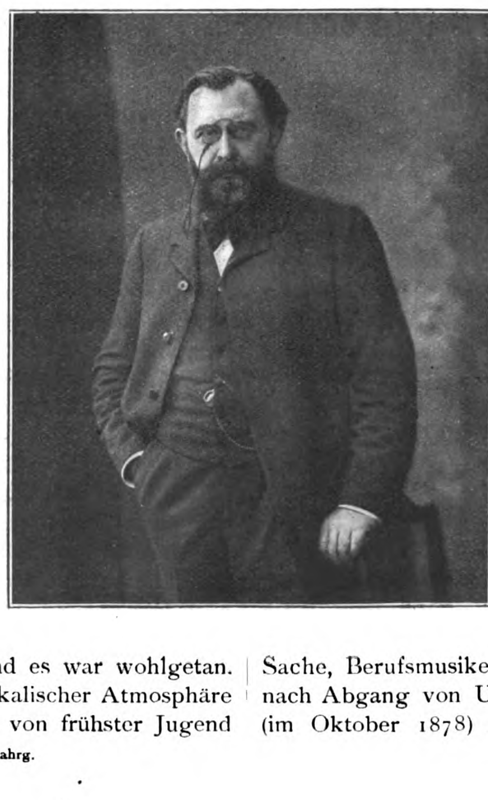
Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Heinrich Zöllner.

Von **Eugen Segnitz.**

Anselm Feuerbach bezeichnet einmal in seinem »Vermächtnis« das Talent als den Drang, herauszuschaffen, was im Menschen an geistigen und künstlerischen Gaben geborgen liegt. Das angeborene Talent wird sich nie durch äußere Verhältnisse verkümmern oder gar gänzlich ersticken lassen. Und immer wird die Natur einen wahrhaft talentierten Menschen schließlich doch in die Laufbahn hineindrängen, auf welche ihn seine Gaben hinweisen.



Ein schlagendes Beispiel hierfür ist *Heinrich Zöllner.* Er war für die juristische Karrière bestimmt, aber innere Neigungen zogen ihn zur Musik hin und ließen ihn statt Corpus iuris und Pandekten lieber die Lehrbücher der Harmonie, des Kontrapunkts und der Instrumentation studieren. Und es war wohlgetan. War doch Zöllner in rein musikalischer Atmosphäre aufgewachsen, erhielt er doch von frühster Jugend an durch seinen Vater Carl Friedrich Zöllner, dem ja der Männerchorgesang seine hohe Stellung im deutschen Kunstleben verdankte, die ersten Anregungen und gewissermaßen ganz von selbst die Direktive seines zukünftigen Lebensganges. Am 4. Juli 1854 als Leipziger Kind geboren, besuchte Heinrich Zöllner das Gymnasium zu Bautzen und kehrte nach seiner Vaterstadt zurück, um sich an der Universität als Student der Rechte immatrikulieren zu lassen. Er trat in den Universitätgesangverein zu St. Pauli ein, leitete unter Dr. Hermann Langer einige Semester lang als Vizedirektor die Vereinsübungen und studierte unter Reinecke, Jadassohn, Richter und Wenzel Musik. Es war alsbald für ihn ausgemachte Sache, Berufsmusiker zu werden. Anderthalb Jahre nach Abgang von Universität und Konservatorium (im Oktober 1878) ging Zöllner als Universitäts-

musikdirektor nach Dorpat, woselbst damals noch alles unter dem Zeichen des Deutschtums stand.

Zöllner leitete in Dorpat den Akademischen Gesangverein sowie einen gemischten Chor und trat auf das Energischste für die Interessen der deutschen Kunst ein. Er führte sich mit einer Kunsttat in seinen neuen Wirkungskreis ein — es war eine treffliche Aufführung des Händelschen »Messias«, die im größten Gotteshause der Stadt, in der Johanniskirche, stattfand. Zur vierhundertjährigen Feier von Luthers Geburtstage hatte Zöllner ein Oratorium »Luther« komponiert, das am 31. Oktober 1883 in drei Städten, Dorpat, Reval und Petersburg zu gleichzeitiger Aufführung gelangte. Bis zum Sommer 1886 weilte Zöllner in Dorpat, wo er sich vor allem auch die Pflege des a cappella Gesangs angelegen sein ließ und sowohl die Kunst älterer italienischer wie auch deutscher Meister pflegte. Von neueren Tonsetzern wurden insbesondere R. Schumann und J. Brahms bevorzugt. Zudem hatte Zöllner auch die Leitung der Dorpater »Musikalischen Gesellschaft« übernommen. Es gab in Dorpat kein großes vollbesetztes Orchester, weshalb die fehlenden Instrumente den Händen mehr oder weniger kunstgeübter Dilettanten anvertraut wurden. Zur Ausführung solcher Aufgaben erklärten sich denn auch die Vorstände der Gesellschaft, meist Universitätsprofessoren und Dozenten, bereit, und so trat hier der gewiß seltene Fall ein, daß u. a. die Schlaginstrumente, nämlich große Trommel, Becken und Triangel, in Zöllners Orchester durch drei Exzellenzen besetzt waren! —

Dorpat lag ziemlich abseits des eigentlichen großen Kunstlebens und seine musikalischen Verhältnisse und künstlerischen Interessen mußten, so erfreulich sie an sich auch waren, doch immerhin auf einen kleinen Kreis beschränkt bleiben. So kam es, daß unser in die Weite hinausstrebende Künstler im Sommer 1886 um seine Entlassung einkam. Hauptsächlich wurde dieser Schritt durch einen Besuch bei Franz Liszt in Weimar veranlaßt. Liszt bekundete für Zöllners, damals im Entstehen begriffenes Musikdrama »Faust« das lebhafteste Interesse. Zöllner folgte gern der Aufforderung, das Direktorat des berühmten Kölner Männergesangvereins zu übernehmen und trat auch in das Lehrerkollegium des Konservatoriums ein. Als drittes Amt wurde ihm noch die Leitung des, vordem unter Ferdinand Hiller stehenden »Städtischen Gesangvereins« übertragen. Schließlich widmete Zöllner auch noch dem Richard Wagner-Verein seine Kräfte, der sich unter ihm aufs beste entwickelte. Auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Köln war Zöllner einer der Festdirigenten und errang hier mit seinem Männergesangverein mittels Wiedergabe je eines Chors von Cornelius, Rheinberger und Schumann einen großen, um so schwerer wiegenden Erfolg, als ihm nämlich eine der größten Autoritäten auf dem Gebiete des a cappella Gesangs, Professor Franz Wüllner mit seiner kunstgeübten Schar gegenüber stand. Auch bewirkte Zöllner anläßlich großer patriotischer Feste und Feiern, z. B. des 90. Geburtstags Kaiser Wilhelms I. und dessen und Kaiser Friedrichs Totenfeier, zum ersten Male die Vereinigung sämtlicher Männergesangvereine der Stadt Köln.

Einen Glanzpunkt in der damaligen Zeit Zöllnerscher Wirksamkeit bildete die berühmte Reise des Kölner Männergesangvereins nach Italien (1889). In Mailand, Turin, Genua, Venedig, Bologna, Florenz, Neapel und Rom fanden Konzerte statt. In letztgenannter Stadt brachte man es sogar auf fünf musikalische Veranstaltungen, von denen zwei öffentlichen, die anderen privaten Charakters waren. So ziemlich auf allen sieben Hügeln Roms musizierte damals der genannte Verein unter Meister Zöllners Leitung. Er spendete seine Sangesgaben in der seit Palestrinas Zeiten her berühmten Musikalischen Akademie, in dem der Deutschen Botschaft gehörigen Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol und im königlichen Palaste auf dem Quirinal. Diese Sängerfahrt brachte Zöllner auch die persönliche Bekanntschaft mehrerer bedeutender Komponisten, unter ihnen Verdi, Sgambati und Boito. Infolge der großen Erfolge des, die deutsche Sangeskunst repräsentierenden Vereins wurde Zöllner nach der Heimkehr vom Kaiser von Deutschland durch das Prädikat Königlicher Musikdirektor und vom König von Italien durch die Ernennung zum Ritter der italienischen Krone ausgezeichnet.

Im Jahre 1890 erhielt Zöllner einen Ruf nach Amerika. Er übernahm die Leitung des deutschen und zugleich größten Chorvereins innerhalb der Vereinigten Staaten, des »Liederkranzes« in New York. Zöllner tat diesen Schritt, »um auch einmal ein paar Jahre in dem vielbelobten Dollarlande zu verbringen,« aber aus den paar Jahren wurden deren acht. Der »Liederkranz« besteht aus einem Männerchor und aus einem gemischten Chor, seine Konzerte finden stets unter Mitwirkung der besten Orchester New Yorks statt. Auch hier fand Zöllner einen ebenso künstlerisch bedeutenden wie umfangreichen Wirkungskreis und schöne Gelegenheit, mancher interessanten musikalischen Neuheit Eingang in das Land der Yankees zu verschaffen, und zwar um so mehr, als ihm sehr bald die Leitung von Musikfesten großen Stils übertragen wurde. So dirigierte er teilweise die Nordamerikanischen Sängerfeste zu Cleveland und New York, dasjenige aber in Pittsburg (1896) als Hauptfestdirigent. Wie vordem mit dem Kölner Männergesangverein, so unternahm Zöllner auch jetzt mit dem New Yorker »Liederkranz« eine große Konzertreise, die ihn im Weltausstellungsjahre 1893 nach Cincinnati,

St. Louis, Chikago, Milwaukee, Cleveland und Buffallo führte und reiche Ehren einbrachte.

Als Professor Hermann Kretzschmar in Leipzig im Sommer 1897 durch Krankheit verhindert war, das 75. Stiftungsfest des von ihm geleiteten Universitätssängervereins zu St. Pauli zu dirigieren, ging diese Korporation Zöllner, ihren »alten Herrn«, um Übernahme der Leitung der geplanten zwei Festkonzerte, an. Zöllner verließ Amerika, dirigierte und wurde ein Jahr darauf, nach Kretzschmars definitiv erfolgtem Rücktritt als Musikdirektor, an die Universität Leipzig berufen, womit er auch die Leitung des »Paulus« und das Organistenamt an der Universitätskirche St. Pauli übernahm. Seit Jahresfrist versieht der Vielbeschäftigte auch noch das Amt des musikalischen Redakteurs am Leipziger Tageblatt.

Heinrich Zöllner ist auf dem Felde der Komposition sehr tätig gewesen. Zunächst veröffentlichte er Männerchorlieder, darauf größere Werke für Chor, Soli und Orchester, wie Columbus, Hunnenschlacht und Bonifazius. Auf rein instrumentalem Gebiete seien erwähnt eine Sinfonie und mehrere sinfonische Dichtungen, Sommerfahrt und Waldidyll (nach Turgenjew). Immerhin muß aber betont werden, daß Zöllners Hauptbedeutung sich in seinem dramatischen Schaffen kund tut. Er schuf die Opern »Frithjof«, »Faust«, »Der Überfall«, »Bei Sedan«, »Das hölzerne Schwert« und »Die versunkene Glocke«. In Überarbeitung sind unlängst noch zwei komische Opern kleineren Umfangs, »Der Schützenkönig« und »Die kleinen Chinesinnen« erschienen. Der Dramatiker Zöllner offenbart sich mir am deutlichsten und charakteristischsten in der »Versunkenen Glocke«. Er fand hier in diesem Gefühlsdrama mit seinen feinen Veränderungen und seelischen Unterströmungen die ihm und seinem Empfinden adäquate Verschmelzung von Realismus und Romantik, und die Hauptmannschen Phantasiegeschöpfe und Traumbilder bildeten für ihn in all ihren Eigentümlichkeiten eine Summe poetischer Anregungen. Mit feinem Verständnisse benutzte er alle Stimmungsmittel und gab auch im Rautendelein ein leibhaftiges musikalisches Porträt. Die lyrischen Partien, die sich um dies blonde Erxlein gruppieren, sind unfraglich die hervorragendsten und schönsten Partien des ganzen Werkes. Als starke Gegensätze nach realistischer Seite hin verhalten sich die Scenen und Charaktere des Waldschratts und Nickelmanns. Hier fand Zöllners Befähigung für scharfe Zeichnung und Betonung des Derbkomischen eine reiche Ausbeute. Zum Schluß bleibe nicht unerwähnt, daß unser Künstler ein ausgezeichneter Instrumentator ist, dessen Palette alle nur erdenklichen Orchesterfarben aufweist und daß er als Dirigent zu den besten und bedeutendsten unserer Zeit gehört.

Schiller in seinen Beziehungen zur Musik.

Von **Max Puttmann**, Erfurt.

»Der Weg des Ohres ist der gangbarste und nächste zu unserm Herzen.«

In diesen Tagen, in denen in allen Ländern, soweit die deutsche Zunge klingt, das Andenken an den Lieblingsdichter des deutschen Volkes festlich begangen wird, dürfte es nicht unangebracht erscheinen, die Stellung, die Schiller der Tonkunst, deren klassische Epoche mit der Lebenszeit des Dichters zusammenfällt, gegenüber einnahm, an dieser Stelle etwas eingehender zu beleuchten.

Wie von Goethe, so ist auch von Schiller behauptet worden, daß er der Musik ganz fern gestanden habe und unmusikalisch gewesen sei. Gewiß, eine musikalische Ausbildung hatte Schiller ebensowenig wie Goethe genossen, und er war daher genötigt, sich der Musik gegenüber nur rein rezeptiv zu verhalten. Er schätzte aber trotzdem die musikalische Kunst sehr hoch, und sein hoch entwickeltes ästhetisches Gefühl ließ ihn auch in musikalischen Dingen stets das Richtige treffen. Wenn er daher in seiner Bescheidenheit an Herder schreibt, daß er ein vollkommener Laie im Musikfache sei, und später Goethe gegenüber äußert: »Ich habe, wie Sie wissen, in Angelegenheit der Musik so wenig Kompetenz und Einsicht, daß ich Ihnen mit bestem Willen und Vermögen bei dieser Gelegenheit wenig taugen werde«, so ist aus diesen Äußerungen nur die Tatsache zu entnehmen, daß er zwar ohne fachmännische Kenntnisse, keineswegs aber ohne ein sicheres musikalisches Urteil und ohne musikalisches Empfinden war. Hierfür sprechen u. a. auch seine Urteile über Kompositionen, die er ohne Reserve seinen Freunden, besonders Körner und Goethe gegenüber abgab. Einen tiefen Eindruck machte Glucks »Iphigenie« auf ihn, und voller Begeisterung schreibt er: »Noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt, als diese; es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und in hoher, süßer Wehmut auflöst.« Und schon nach einer Probe der »Iphigenie«, die er in Vertretung Goethes geleitet hatte, schreibt er an diesen: »Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Tränen gerührt hat.« Einen weniger günstigen Eindruck machte die Musik Haydns auf ihn. Über die »Schöpfung« äußert er

sich in geradezu vernichtender Weise: »Am Neujahrsabend wurde die »Schöpfung« von Haydn aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloser Mischmasch ist.« Dieses zunächst befremdende Urteil findet seine Erklärung in der Stellung, die Schiller gegenüber der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen einnahm.

Das in der Literatur aller Völker einzig dastehende Dichterpaar, Goethe und Schiller, hat nicht nur eine neue Blütezeit unserer Literatur heraufgeführt, sondern auch für das Verständnis der Kunst im allgemeinen ganz neue Ausblicke eröffnet. Bis in das letzte Viertel des achtzehnten Jahrhunderts hinein, galt die Kunst mehr oder weniger nur als eine angenehme Zerstreuung unter den oberen Zehntausend, und man war weit entfernt, ihr einen besonderen Einfluß auf die Erziehung der Menschheit zuzugestehen. Da erschienen »Die Künstler«, jenes erhabene Gedicht Schillers, in welchem dieser der Welt ein neues Evangelium der Kunst predigt und uns begeistert zuruft: »Die Kunst, o Mensch, hast du allein!« Die Kunstanschauungen, die Schiller in seinen »Künstlern« offenbart, sind ihm Zeit seines Lebens die leitenden geblieben; ihnen begegnen wir in seinen Briefen über die Erziehung des Menschengeschlechts und allen anderen ästhetischen Abhandlungen, sowie in seinen Dichtungen. Hatte er, auf Kant fußend, schon vorher gefordert, daß sich mit der Wahrheit stets das sittlich Gute zu vereinen habe, so spricht er es hier aus, daß sich in einem echten Kunstwerk zu beiden auch die Schönheit gesellen müsse. Ja, die letztere ist es, die, ehe noch ein Solon das Gesetz geschrieben, uns die Tugend lieben und das Laster fliehen ließ, und die, von dem durch die Kunst erzogenen Menschengeschlechte tief empfunden, uns einst als Wahrheit entgegen gehen wird. Nachdem uns Schiller dargestellt hat, welche hohe Bedeutung der Schönheit in der Kunst beizumessen ist, und weiter geschildert hat, daß nur durch die Kunst die Menschheit zu ihrer höchsten Vollendung gelangen kann, wendet er sich an die Künstler, als die Erzieher des Menschengeschlechts, und ruft ihnen zu:

»Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Der freisten Mutter Söhne,
Schwingt euch mit festem Angesicht
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne!
Um andre Kronen buhlet nicht!«

Die in den »Künstlern« zum Ausdruck gebrachten Anschauungen und Ideen lassen sich sowohl auf die Kunst im allgemeinen, als auch auf jede einzelne der Künste anwenden; und wie von einem Werke der Dichtkunst, so verlangte Schiller auch von einem solchen der bildenden Kunst und der Musik, daß in ihm das Gute, Wahre und Schöne eng miteinander verbunden seien. Denn das sittlich Gute, das Edle — heißt es in dem Gedicht: »An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte« —, das aus eigner Fülle sich entfalten muß,

»Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen — — —
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.«

Es finden sich aber auch in den Werken und in den Briefen des Dichters zahlreiche Äußerungen speziell über die Tonkunst, die beweisen, daß er der letzteren nichts weniger als fremd gegenüber gestanden hat; ganz zu geschweigen der zahlreichen Gedichte, in denen er, den geheimnisvollen Zauber der Tonkunst empfindend, dieser in schöner Weise gehuldigt hat.

Die ersten Kunsteindrücke empfing Schiller in Ludwigsburg, wohin sein Vater im Jahre 1768 übergesiedelt war. Er besuchte hier des öfteren die von Herzog Karl Eugen mit bedeutenden Mitteln unterhaltene Oper, wodurch zuerst sein dichterisches Talent rege wurde, das zu betätigen sich auch alsbald Gelegenheit fand. Denn in der Karlsschule, in die Schiller 1773 eintrat, befand sich auch ein Theater, auf dem von den Schülern der Anstalt und den Schülerinnen der unter Franziska von Hohenheims Patronat stehenden école des demoiselles Aufführungen veranstaltet wurden, zu denen Schiller nicht nur als Schauspieler, sondern sogar auch als Dichter herangezogen wurde. Schillers Interesse für die Tonkunst aber erwachte, als er mit Johann Rudolf Zumsteeg in ein inniges Freundschaftsverhältnis trat, der als der Sohn eines ehemaligen Kammerdieners am Stuttgarter Hofe ebenfalls seine Ausbildung auf der Karlsschule erhielt. Auch des wackeren Johann Andreas Streicher sei hier in Ehren gedacht, der bekanntlich Schiller dazu verhalf, sich aus dem Druck und Zwang der Stuttgarter Verhältnisse durch die Flucht nach Mannheim zu befreien. Durch Schillers Einfluß segensreich in seinem ganzen Tun und Streben gefördert, hatte Zumsteeg bereits viele kleinere Gedichte seines Freundes vertont, als dieser es unternahm, den Text zu einer lyrischen Operette zu dichten. Diese Operndichtung, welche zu komponieren Zumsteeg sich nicht entschließen konnte, erschien im Jahre 1782 unter dem Titel: »Semele, eine lyrische Operette in zwo Szenen. Personen: Juno, Semele, Prinzessin zu Thebe, Zeus, Merkur« in der von Schiller anonym herausgegebenen Anthologie und wurde später von Körner in die Gesamtausgabe von Schillers Werken aufgenommen.

Über die traurigen Tage, die Schiller und Streicher in Oggersheim verlebten, berichtet letzterer, der sich durch die Ansichten Schillers über die Tonkunst im höchsten Grade angezogen fühlte, in seiner Schrift: »Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim« wie folgt. »Die langen Herbstabende wußte er für sein Nachdenken auf eine Art zu benutzen, die demselben ebenso förderlich als für ihn angenehm waren. Denn

schon in Stuttgart ließ sich immer wahrnehmen, daß er durch Anhörung trauriger oder lebhafter Musik außer sich selbst versetzt wurde und daß es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Klaviere alle Affekte in ihm aufzureizen. Nun mit einer Arbeit beschäftigt (Kabale und Liebe), welche das Gefühl auf die schmerzhafteste Art erschüttern sollte, konnte ihm nichts erwünschter sein, als in seiner Wohnung das Mittel zu besitzen, das seine Begeisterung unterhalten oder das Zuströmen von Gedanken erleichtern könne. Er machte daher meistens schon bei dem Mittagstische mit der bescheidensten Zutraulichkeit die Frage an mich: „Werden Sie heute Abend wieder Klavier spielen?" — Wenn nun die Dämmerung eintrat, wurde sein Wunsch erfüllt, währenddem er im Zimmer, das oft bloß durch das Mondlicht beleuchtet war, mehrere Stunden auf und ab ging und nicht selten in unvernehmliche, begeisterte Laute ausbrach.« Man geht vielleicht mit der Annahme nicht fehl, daß Schiller in der Gestalt des Musikus Miller in seinem dritten Jugenddrama dem treuen Freunde Streicher ein Denkmal gesetzt hat.

Im Juni 1784 erhielt Schiller aus Leipzig ein Paket, in dem sich neben einer kostbaren Brieftasche mit vier Porträts auch eine Komposition des Liedes der Amalia: »Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne« befand, deren Schöpfer der Konsistorialrat Chr. Gottfr. Körner, der Vater des Dichters Theodor Körner, war, und der bald mit unserem jungen Dichter in ein für diesen bedeutsames Freundschaftsbündnis trat. Körner war ein hochgebildeter Dilettant, dessen Kompositionen Schillerscher Gedichte sich im Körner-Museum zu Dresden befinden. Schiller fühlte sich mit Körner durch ähnliche Ansichten und Bemühungen in der Kunst eng verbunden, und wie in allen anderen, so waren auch in musikalischen Fragen die Einwirkungen Körners auf Schiller die eindringlichsten.

Schon von Mannheim aus, unterm 10. Februar 1785, schreibt Schiller an seinen neuen Freund: »Unterdessen, daß die halbe Stadt Mannheim sich im Schauspielhause zusammendrängt, einem Autodafé über Natur und Dichtkunst — einer großen Oper — beizuwohnen und sich an den Verzuckungen dieser armen Delinquentinnen zu weiden, fliege ich zu Ihnen, meine Teuersten, und weiß, daß ich in diesem Augenblicke der Glücklichere bin.« Aus diesen Zeilen spricht offenbar die Rückerinnerung an seinen verunglückten, für Zumsteeg geschriebenen Operntext. Denn schon ein Jahr später war Schiller über die »Hinrichtung« von Natur und Dichtkunst in der Oper ganz anderer Meinung und ging sogar selbst wieder an die Dichtung eines Operntextes, wie aus einem Schreiben, das er unterm 17. Mai 1786 von Dresden aus, woselbst er im Hause Körners zum Besuch weilte, an Ludwig Ferdinand Huber, den nachherigen Schwager Körners, der sich seiner in Leipzig aufs wärmste angenommen hatte, richtete. »Kannst Du Dir vorstellen«, schreibt Schiller, »daß ich gestern zwei Arien und ein Terzett zu einer Operette gemacht habe, und daß der Text schon in den Händen des Musikus ist? Ich hoffe, und das ist meine Zuversicht, ich hoffe, daß die Musik noch immer einen Grad schlechter als meine Arien ausfallen wird, und diese sind gewiß schlecht.« Es sei hierzu bemerkt, daß, wie im allgemeinen die Begriffe: Oper, Operette und Singspiel in damaliger Zeit noch nicht fest standen, auch Schiller keinen Unterschied zwischen den drei, heute streng geschiedenen Gattungen der musikalisch-dramatischen Kunst machte. Im übrigen dürfte mit dem Musikus sein Freund Körner gemeint sein, und da er auf dessen Kompositionstalent hohe Stücke hielt, so kann die Äußerung, daß er hoffe, die Musik werde noch schlechter als seine Dichtung ausfallen, nur als ein Scherz aufgefaßt werden. Was es sonst mit dieser Oper für eine Bewandtnis hatte, ist nicht bekannt geworden.

Auch in späteren Jahren beschäftigte sich Schiller des öfteren mit dem Gedanken, einen Operntext zu schreiben, und nachdem er in Weimar die Gluckschen und Mozartschen Meisterwerke kennen gelernt hatte, erhoffte er sogar einen guten Einfluß der Oper auf die Entwicklung der Tragödie. Mit seinem »Wallenstein« beschäftigt, schreibt er in dieser Beziehung an Goethe: »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale in das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis; hier ist wirklich im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.« Tiefer als Schiller es in diesen Worten tut, dürfte wohl noch niemand in das Wesen der Oper eingedrungen sein. Auch aus dem Vorwort zur »Braut von Messina« geht hervor, welchen hohen Wert Schiller auf die Mitwirkung der Musik in der Tragödie legte, denn »nur die Worte gibt der Dichter; Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.«

Auf sein Verhältnis zu Körner werden wir später noch einmal zurückkommen und erwähnen jetzt zunächst die musikalischen Anregungen, die Schiller im Hause der Frau von Lengefeld fand. Beide Töchter des Hauses waren musikalisch gebildet, und namentlich Karoline, die eine große Fertigkeit im Klavierspiel besaß, musizierte oft und

gern. Schiller hörte beiden stets mit Interesse zu und tauschte dann Meinungen und Empfindungen über das Gehörte mit ihnen aus. In Erinnerung an die schönen, im Lengefeldschen Hause verlebten Abende, schreibt der Dichter von Weimar aus: »Könnt' ich doch manchmal eine Stunde zuhören, wenn Sie spielen und neue Wärme für meine Arbeiten daraus schöpfen«, und ein Bild von der Zukunft entwerfend, heißt es: »Du Karoline bist am Klavier und Lottchen arbeitet neben Dir.« Seine Schwägerin Karoline von Wolzogen berichtet uns: »während er in seiner Arbeitsstube auf- und abging, hatte er gern Musik in einem Nebenzimmer. Das Lied von Gluck: ‚Einen Bach, der fließt', brachte ihm immer die angenehmste Phantasie zu.«

Und wie die Musik ihn als treue Freundin auf seinem ganzen Lebenswege begleitete, bei der er Trost in allen Leiden und ebenso auch Angerung zu neuen dichterischen Taten fand, so verklärte sie ihm auch noch die letzten Tage seines irdischen Daseins. Kurz vor seiner letzten Krankheit hörte er die Mlle. Schmalz singen, deren seelenvoller Gesang ihn sichtlich rührte, und nach dem Vortrage einer Arie aus »Romeo und Julie« von Zingarelli äußerte er zu Frau von Wolzogen, daß ihn noch nie ein Gesang auf diese Weise ergriffen habe. Ja, und selbst an seinem Todestage, als bereits Besinnungslosigkeit eingetreten war und er in unzusammenhängenden Worten phantasierte, scheint er sich im Innern noch mit der Musik, die er nächst der Dichtkunst unter den Musen am meisten verehrte, beschäftigt zu haben, denn die Worte: »Singt noch einmal den Rundgesang«, die er laut und vernehmlich sprach, lassen wohl darauf schließen.

Bei dem hohen Wert, den Schiller der Musik beilegte, kann es nicht wunder nehmen, daß er in den meisten seiner dramatischen Werke die Musik angewendet wissen wollte und auch manches zu dem ausgesprochenen Zweck des Vertonens gedichtet hat, wie es ebenso als selbstverständlich erscheinen muß, daß Schiller, »der Dichter Deutschlands«, wie ihn jubelnd die akademische Jugend von Jena nach der Aufführung der »Braut von Messina« nannte, in dessen Werken sich das deutsche Volk mit allen seinen Idealen, Hoffnungen und Träumen wiederfand, auch die deutschen Tonsetzer beeinflussen und zur Schaffung manches erhabenen Werkes begeistern mußte; ja, wir besitzen sogar, wie bekannt, viele Werke ausländischer Komponisten, denen Schillersche Dichtungen zu Grunde liegen.

Aus den »Räubern« erwähnten wir schon des Liedes der Amalia (III. Akt, erste Szene), das in der Vertonung Schuberts wohl die meiste Verbreitung gefunden haben dürfte, welche aber nicht im entferntesten der des Räuberliedes entspricht, das nach der Weise »Gaudeamus igitur« gesungen wird. In dem Begleitschreiben Schillers zu den »Piccolomini«, als er diese an Goethe schickte, heißt es: »Bei der Rollenbesetzung habe ich darauf gerechnet, daß die Thekla durch die Jagemann gespielt wird, und ihr etwas zu singen gegeben.« Die Jagemann, eine ebenso bedeutende Sängerin wie Schauspielerin, entzückte denn auch das Publikum durch den Vortrag des »Der Eichwald brauset«, das bis heute etwa 40 Vertonungen erfahren hat. Um eine musikalische Ausstattung von »Wallensteins Lager« war es Schiller wohl ganz besonders zu tun, denn er bat Goethe, ihn dieserhalb mit Rat und Tat unterstützen zu wollen. Bezüglich des Reiterliedes, das frisch und munter sein sollte, ein Spiegelbild der begeisterten, stolzen Auffassung des Soldatenberufs, wandte sich Schiller, wie stets, zuerst an Körner, dessen Vertonung des Liedes aber nicht den Beifall des Dichters fand. »Deine Komposition«, schreibt er dem Komponisten, »habe ich noch nicht recht ordentlich singen hören. So wie sie mir jetzt ist gespielt und gesungen worden, hat sie mir zu wenig Feuer, und die dritte und vierte Zeile jeder Strophe, worauf gewöhnlich der Accent des Sinnes liegt, scheinen mir zu schwach angedeutet.« An einer anderen Komposition des Liedes, deren Schöpfer unbekannt geblieben ist, rügt er, daß dieser »die Kürassiere so hoch singen lasse, als kaum eine Weiberstimme hinaufreicht«. Endlich wandte er sich an Karl Friedrich Zelter in Berlin, der denn auch die Komposition übernahm und zur Zufriedenheit des Dichters ausführte.

Mit Zelter lernen wir den letzten Tonsetzer von einiger Bedeutung kennen, mit dem Schiller in nähere Beziehungen getreten ist, die aber doch nicht derartig waren, daß der Freund Goethes sich über unseren Dichter, dessen Kunstanschauungen und Gemütsbildung ein sicheres Urteil bilden konnte. Wie hoch aber trotzdem Zelter unseren Schiller verehrte geht u. a. auch aus folgender Stelle in einem Briefe Zelters an Goethe hervor: »O wie viel Schmerz und Freude macht mir der liebe Schiller, wenn der unter so vielen eigenen und fremden Leiden die trefflichsten Werke zur Welt setzt. Man muß ihn zehnfach verehren. Was soll denn ich prahlen, als wenn mir kein Finger wehe täte, da sie mir alle wehe tun.« Schiller lernte Zelter im Jahre 1804 in Weimar kennen und besuchte bei seinem Aufenthalte in Berlin im Jahre 1804 dessen Singakademie. Körner gegenüber rühmt Schiller von Zelter, daß dieser, ein trefflicher Komponist und dabei ein Mann voll Bildung und tüchtigem Schrote und Korn sei.«

Was endlich den »Wilhelm Tell« betrifft, so ist bekannt, daß die ganze erste Szene mit Liedern ausgefüllt ist; und wen erinnerte nicht B. A. Webers »Mit dem Pfeil und Bogen« an die sonnigen Tage der Jugendzeit? Iffland schreibt unterm 4. Februar 1804 an den Dichter: »Weber, der selten Genialität

und hohes Gefühl hat, hat schon die Musik begonnen.« Im Juli fand die Uraufführung des »Tell« statt, und der Beifall war ein solcher, daß das Schauspiel in acht Tagen dreimal wiederholt werden mußte.

Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, sämtliche vertonten Gedichte von Schiller hier namhaft zu machen; vielmehr müssen wir es bei einigen Andeutungen bewenden lassen, wobei kurz bemerkt sei, daß manche Gedichte ihrer Länge wegen dem Komponisten einige Schwierigkeiten bieten, wie dieser auch leicht Gefahr läuft, den wundervollen Rhythmus und den mit diesem verknüpften Wohllaut der Verse Schillers zu zerstören.

Von Schubert besitzen wir u. a. die großen Balladen, von denen den »Taucher« auch schon Zelter komponiert hat, und zwar als Strophenlied. Das Lied an die Freude ist, abgesehen von Beethoven, von Körner, Zumsteeg, Schubert u. a. vertont worden. Von Schubert existiert auch eine wundervolle Vertonung des Pilgrim. Ferner sei Rombergs »Die Macht des Gesanges«, Mendelssohns Festgesang »An die Künstler«, Schumanns »Handschuh«, Beckers »Verschwunden ist die finstre Nacht«, Liszts »Es lächelt der See« erwähnt, ganz abgesehen von den unzähligen, anläßlich der Feier des 100jährigen Todestages des Dichters erschienenen neuen Kompositionen.

Wenn wir vorstehend »Die Glocke«, deren Vertonungen von Romberg und Bruch am bekanntesten sind, unerwähnt gelassen haben, so geschah dies, um an dieses Werk Schillers noch einige weitere Bemerkungen zu knüpfen.

Schiller hat sich lange mit diesem Gedicht getragen. Um von dem Glockenguß eine Anschauung zu gewinnen, besuchte er häufig eine bei Rudolstadt gelegene Glockengießerei und studierte u. a. Krünitzens Encyklopädie, der er die vorgesetzte Inschrift: »Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango« entlehnte. Verschiedene Äußerungen in seinen Briefen deuten ebenfalls darauf hin, wie eingehend er sich mit dem Gegenstande beschäftigt hat. Um so auffallender muß es daher erscheinen, daß Schiller vergißt, in seine Glocke auch einen Klöppel einzufügen, ein Umstand, der bis heute wenig beachtet worden zu sein scheint. Als Schiller im Herbst 1801 in Dresden weilte, riet ihm Körner, die Glocke fürs Theater komponieren zu lassen, jedoch konnte sich unser Dichter zunächst nicht dazu entschließen. Nichtsdestoweniger kam sie bald darauf durch den Baron Rackewitz am Hoftheater zur Aufführung und zwar dergestalt, daß Deklamation, Instrumentalmusik und Chorgesang abwechselten.[1]) Körner berichtet über diese Aufführung: »Die Musik war ein buntes Gemengsel von Choral und einzelnen Stücken aus Opern, bildete kein Ganzes, war nicht allemal passend und unterbrach oft zur Unzeit die Rede«, und fügt dann hinzu, daß die Glocke sehr wohl in Verbindung mit Musik sich kunstgemäß darstellen lasse, sobald sie eine ihr entsprechende geistvolle Komposition erfahre. Hierauf erwidert Schiller seinem Freunde wie folgt: »Ich glaube mit Dir, daß sich die Glocke recht gut zu einer musikalischen Darstellung qualifizierte, aber dann müßte man auch wissen, was man will und nichts ins Gelag hinein schmieren. Dem Meister Glockengießer muß ein kräftiger biederer Charakter gegeben werden, der das Ganze trägt und zusammenhält. Die Musik darf nie Worte malen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muß nur dem Geiste der Poesie im ganzen folgen.«

Die hier ausgesprochene Ansicht von der Aufgabe der Tonkunst, über die sich Schiller an anderer Stelle noch ausführlicher äußert, läßt uns in ihm einen offenen Gegner der Programmmusik erkennen, und als solcher konnte er denn auch über die »Schöpfung« kaum ein anderes Urteil fällen, als das von uns eingangs mitgeteilte. Außerdem hatte Schiller in der »Schöpfung« wohl auch ein kirchlich-ernstes Werk erwartet, und hörte nun statt dessen ein solches mehr weltlichen Charakters. Es ist leider nicht bekannt geworden, wie Schiller über die anderen Werke des ältesten der drei Klassiker der musikalischen Kunst geurteilt hat; jedenfalls dürfte er sich aber bei der poetischen und philosophischen Entwicklung seines Geistes von ihnen nicht besonders angezogen gefühlt haben. Auch über seine Stellung dem Komponisten des »Don Juan« gegenüber sind wir nicht des genaueren unterrichtet; nur einmal finden wir den Namen Mozart in seinen Briefen erwähnt. Wie bekannt, hatte Goethe für Mozarts Genie ein volles Verständnis; »Mozart, Raffael, Shakespeare bildeten in seinen Augen eine Art heiliger Dreieinigkeit«, und für Mozart hegte er eine Art religiöser Verehrung. Unserm Schiller war dies bekannt, und als er nach einer Aufführung des »Don Juan«, der er beigewohnt hatte, den Plan faßte, aus dem Stoff eine Ballade zu machen, holte er sich natürlich bei Goethe Rat in dieser Angelegenheit.

Was nun endlich das Verhältnis Schillers zu dem Tonheros Beethoven betrifft, so wollte es das Schicksal, daß gerade in dem Jahre, in dem dieser der Welt seine erhabenen Tonschöpfungen: die Eroica-Sinfonie und die Oper »Fidelio« schenkte, jener seinen Leiden erlag, so daß es beiden versagt war, sich im Leben zu begegnen. Ihre Werke

[1]) Auch später hat »Die Glocke« wiederholt eine szenische Aufführung erfahren. So im Jahre 1806, an die Goethe seinen bekannten Epilog knüpfte. Ebenso wurde der zehnjährige Todestag Schillers durch eine szenische Aufführung der »Glocke« gefeiert, und auch für die gegenwärtige Schiller-Feier ist eine derartige Wiedergabe in Weimar vorgesehen und zwar mit der Musik von Lindpaintner. Ob aber eine szenische Aufführung der »Glocke« den Intentionen des Dichters überhaupt entspricht, bleibe dahingestellt.

aber zeigen uns, wie innig die Muse Schillers mit derjenigen Beethovens verwandt war. In den Werken beider Meister dasselbe unentwegte Streben nach Wahrheit und Schönheit in der Kunst, hier wie dort dieselbe Größe und Erhabenheit der Gedanken; hatte das Urgenie in Goethe das Urgenie in Mozart begriffen, so hätte sicher nicht minder der Genius Schillers für denjenigen Beethovens volles Verständnis gehabt. Und Beethoven? Er setzte dem großen Dichter in seiner neunten Sinfonie ein Denkmal, das dauerhafter und erhabener ist, als ein solches der bildenden Kunst je sein kann.

Schiller und Beethoven! Mögen diese beiden Namen als der Inbegriff alles Wahren, sittlich Guten, Edlen, Erhabenen und Schönen von deutschen Künstlern stets heilig gehalten werden!

Lose Blätter.

Glucks Orpheus in Dresden.

Von Dr. M. Arend.[1])

Die Konstellation für eine Aufführung von Glucks Orpheus war in Dresden günstig. Denn Gluck steht und fällt mit verständnisvollen und guten Sängern, und hier sang den Orpheus Fräulein *von Chavanne* mit ihrer großen und gutgebildeten Stimme und mit feinstem Stilverständnis im allgemeinen, sowie Verständnis ihrer Rolle insbesondere. Da auch der Amor des Fräulein *v. d. Osten* vortrefflich gesungen wurde — freilich stellt ja diese Rolle unendlich weniger Anforderungen an den Künstler als die des Orpheus —, so vermochte die leider von Frau Abendroth geradezu miserabel, nämlich ohne eine Spur der hier dringend erforderlichen und vom Komponisten vorausgesetzten altitalienischen Gesangs- und Vortragskunst, gesungene Eurydice nicht, den Eindruck allzusehr zu stören, zumal die Darstellerin nur im letzten Akte zu singen hat und ihrer Aufgabe schauspielerisch ein wenig mehr als gesanglich zu genügen vermochte. Die Chöre waren vortrefflich besetzt und gut einstudiert, das Orchester — was bei dieser berühmten Kapelle kaum der Erwähnung bedarf — von einem Wohlklang, einer Feinheit, Präcision und Farbenpracht, die von keinem deutschen Orchester übertroffen werden. Leider aber wurde dieser herrliche Instrumentalkörper nicht von *v. Schuch*, sondern vom Kapellmeister Hagen dirigiert, und dieser sündigte arg bezüglich der Temponahme, während doch das richtige Zeitmaß die Voraussetzung zum Verständnis der Musik ist.

So wurde der »Furientanz« (No. 28 des französischen Klavierauszuges in der Petersausgabe) so schnell gespielt, daß die ganzen Takte als Zähleinheiten erschienen! Die Folge davon war, daß lediglich ein virtuoser Orchesterlärm zu hören war, nicht aber die Fruchtbarkeit der Melodik im einzelnen wirken konnte. Gluck schreibt vor »Vivement.« Diese Vorschrift, ähnlich wie »Presto,« bezieht sich bei ihm mehr auf die Energie des Vortrags als auf das Zeitmaß. In No. 31 des 1761 zuerst aufgeführten Balletts »Don Juan«, wo dieser Furientanz als Don Juans Höllenfahrt auftritt,[2]) findet sich die Vorschrift »Allegro *non troppo*« — die natürlich auch, da das Stück unverändert geblieben ist, für den »Orpheus« gilt. Viel zu schnell genommen waren ferner die Klage Arien des Orpheus in Dur. Dieses Dur ist ästhetisch schwer zu verstehen und setzt eine genaue Bekanntschaft mit der Eigenart Glucks zu seinem Verständnis voraus. Es liegt in diesem Dur ein kontemplativer Zug: Der Sänger Orpheus beobachtet wehmütig seine eignen Schmerzen. Ich denke an die Nummern 7, 9, 11 und besonders an die berühmte Arie »Ach ich habe sie verloren!« Gluck selber hat vor einem Mißverständnis im Ausdrucke dieser Arie gewarnt, er schreibt in seinem berühmten Vorworte zu »Paris und Helena«: »Je mehr man nach Vollkommenheit und Klarheit strebt, desto notweniger werden die Eigenschaften der Richtigkeit und Genauigkeit. Die Züge, welche Raphael von den übrigen Malern unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar, und leichte Abweichungen in den Umrissen können zwar die Ähnlichkeit eines Karikaturkopfes nicht zerstören, aber das Bild einer schönen Frau gänzlich verunstalten. In der Musik will ich nur ein Beispiel anführen, die Arie aus der Oper »Orpheus und Eurydice« »Ach ich habe sie verloren.« Nähme man mit ihr nur die geringste Veränderung vor, sei es in der Bewegung oder in der Art des Ausdrucks, so würde sie ein Couplet für das Marionettentheater werden.« In der Tat ist in Italien diese Arie zu Lebzeiten Glucks karikiert worden. Wie schwer sie zu verstehen ist, beweist der Irrtum eines *Kretzschmar*, der in seinem Aufsatze »Zum Verständnisse Glucks«, im vorletzten Jahrbuch der Petersbibliothek in Leipzig, Gluck den Vorwurf macht, daß er sich »im Ausdrucke vergriffen« habe. Ganz im Gegenteil! Der verzweifelte Sänger hätte kein genialeres Schwanenlied in den Mund gelegt bekommen können! Fräulein v. Chavanne kämpfte bei dem Vortrage dieser Arie förmlich mit dem Dirigenten um das Zeitmaß: sie wollte den ganzen melodischen Gehalt herausholen, während der Dirigent ohne Verständnis für diesen Gehalt weiter taktierte. Nach der Arie wurde die Künstlerin auf offener Scene durch verdienten Beifall unterbrochen — mag unerzogen vom Publikum sein, ich habe mit applaudiert. Zu schnell wurde auch das die Süßigkeiten des Elysiums malende Ballet No. 29 gespielt, zu langsam dagegen das Ballet No. 31, was sich besonders störend beim Minore bemerkbar machte. Wie machte das unser Nikisch mit Isadora Duncan[1]) anders! Auch hier lehrt ein Blick in die Partitur von »Paris und Helena«, wo dieses Ballet-stück im 1. Akte auftritt, das richtige Zeitmaß Entzückt war ich, das im Ballett-Divertissement des 3. Aktes stehende und daher bei Aufführungen in unsern Tagen mit Recht dem Rotstift verfallene gleichfalls aus »Paris und Helena« (Beginn des 4. Aktes) stammende Terzett No. 50, sehr geschickt zwischen No. 44 und den Schlußchor eingeschoben, zu hören. Leider aber hatte der Dirigent wieder das Zeitmaß versehen, nahm es zu langsam und taktierte Viertel anstatt Halbe, wodurch die nagende Unruhe, das Fressen der Liebe an der phy-

[1]) Wir bringen die sehr verspätete Besprechung noch, weil sie allgemeines Interesse hat. D. Red.

[2]) Vergl. das von mir in der »Neuen Zeitschrift für Musik« 1905 No. 14 veröffentlichte Scenarium des Balletts.

[1]) Vergl. meinen Bericht darüber S. 50/51 dieses Jahrganges.

sischen Persönlichkeit, das Gluck so meisterhaft durch den Rhythmus malt, und das psychologisch gleich gut in »Paris und Helena« angebracht ist, wo es die im aussichtslosen Kampfe zwischen Pflicht und Liebe stehende Helena schildert, wie im »Orpheus« an dieser Stelle, wo die ausgestandenen Leiden die Herzen der Gatten wundersam empfindlich gemacht haben, verloren ging. Dagegen beging bei dem zweiten Teile dieses Terzettes der Dirigent die Unbegreiflichkeit, aus dem Allegro in $^6/_8$ in f dur, malend die süßen Freuden berauschender Liebe, ein modernes Presto zu machen, so daß der Gesang vollkommen untertauchte in der Tonflut! Der erste Teil des 2. Aktes — der Kampf des Sängers mit den Furien, der Schönheit mit dem Elementaren — wurde in seiner dramatischen Wirkung ebenfalls nur durch Fräulein *v. Chavanne* gerettet. Denn dem Dirigenten war der nur allmählich wachsende Einfluß des Orpheus auf die Furien entgangen, und er ließ diese schon in No. 23 anstatt rasen besiegt sein! Aber nachher muß Orpheus noch, beinahe außer sich, in No. 24, ausrufen: »Tausend Qualen, drohende Schatten, sind wie euch auch mir beschieden!« In No. 26 zerstörte die verständnislos weitereilende Begleitung den rührenden Accent der Sängerin auf ges im vorletzten Takte (Akkord der neapolitanischen Sexte!) »und gebroch'ner Liebe Qual!« Auch die Orchestik ließ eigentlich alles zu wünschen übrig. Ein so totes Herumstehen der Choristen und Balletteusen ist mir schon kaum irgendwo begegnet! Da schaue man sich das Leben an, das Possart in München auf die Bühne bringt — ich lasse Bayreuth, um nicht ungerecht zu sein, absichtlich bei Seite! Gluckstil, wohin ist dein Verständnis gekommen!! Und trotz aller, zum Teil doch sehr erheblicher Mängel, war die Totalwirkung der Tragödie vorhanden und eine sehr starke, weil eben die Sänger, abgesehen von der glücklicherweise nur im 3. Akte störenden Eurydice, vollkommen das leisteten, was sie zu leisten hatten, und Chor und Orchester immerhin den Adel ihres Klanges dazu gaben.

Zeitgenössische Urteile über Meisterwerke.

Von Lina Reinhard.

Es ist von Interesse, an der Hand von Kritiken, aus einer längeren Reihe von Jahren stammend, nachzuweisen, welche Wandlungen der musikalische Geschmack und das Verständnis für bedeutende Tonsetzer durchmacht, und wie fast alle über dem Niveau des Gewöhnlichen stehenden Komponisten zu Beginn ihrer Laufbahn verkannt und angefeindet wurden.

Aus der neueren Zeit ist Richard Wagner das auffallendste Beispiel solcher anfänglicher Opposition; wir wissen auch, daß Mozart mit seinen ersten Werken nicht durchdrang; Beethovens Größe brach sich selbst in Deutschland erst nach und nach Bahn, wie aber seine Sinfonien — zumal die große IX. — im Auslande beurteilt wurden, darüber finden wir in einer Sammlung älterer Berichte folgende erwähnenswerte Proben.

Ein größeres französisches Journal sagt nach der ersten Aufführung der IX. Sinfonie in einem Konzerte im großen Opernhaus in Paris in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: »Dieser Arbeit fehlt es nicht gänzlich an Gedanken, aber sie sind mangelhaft geordnet und bilden deshalb nur ein unzusammenhängendes Ganzes,[1]) das ohne jeden Reiz ist.« — Ein anderer Musikreferent drückt sich folgendermaßen aus: »Die Sinfonie mit Chören von Beethoven enthält bewundernswerte Stellen, aber man sieht, daß die eigentlichen musikalischen Gedanken dem Komponisten fehlen und daß, da seine erschöpfte Fantasie ihn nicht mehr unterstützt, er sich — manchmal mit Glück — bemüht, die fehlende Inspiration durch musikalische Kunstgriffe zu ersetzen. Die wenigen Motive, die das Werk enthält, sind vortrefflich behandelt und in vollkommen klarer und logischer Ordnung aneinander gereiht. Im ganzen ist die Sinfonie das Werk eines ermüdeten Genies.« — No. 3 sagt: »Die Beethovensche Sinfonie mit Chor ist eine Ungeheuerlichkeit, bizarr und unzusammenhängend, mit harten Modulationen und wilden Harmonien gespickt, jeder Melodie entbehrend, übertrieben im Ausdruck, zu lärmend und voll entsetzlicher Schwierigkeiten.« — Nur ein einziger, etwas tiefer blickender und besser hörender Kritiker äußert sich günstig. »Die Sinfonie mit Chor von Beethoven,« schreibt er, »stellt den Höhepunkt der modernen Musik dar; die Kunst hat noch nichts hervorgebracht, was ihr verglichen werden könnte in Betreff des edlen Stiles, der Großartigkeit des Planes und der Feinheit der Einzelheiten.« —

Wo ist nun die Wahrheit? So konnte man damals und kann auch noch heute in ähnlichen Fällen fragen. Antwort: Überall und nirgends. Was für den einen schön ist, ist es nicht für den anderen; der eine wurde ergriffen, der andere blieb kalt oder langweilte sich. Daran ist nichts zu ändern und jeder hat das Recht, zu sagen: das gefällt mir, oder das gefällt mir nicht; aber das Recht, ein Kunstwerk entschieden zu loben oder zu tadeln, hat doch nur derjenige, der mit der Kunst selbst vertraut, in ihren Regeln und Bedingungen vollständig zu Hause ist und das durch seine Aussprüche beweisen kann. Eine Kritik — und wie häufig begegnen wir solchen —, die aus aufgelesenen nichtssagenden Redensarten zusammengesetzt ist oder Rücksichten nach links und rechts nimmt, ist eben nur leeres Geschwätz.

[1]) Wer dächte da nicht an die Urteile der Gegenwart über Bruckners Sinfonien? Die Red.

Aus dem Wiener Musikleben 1904/05.

Von Dr. Egon von Komorzynski.

Was man bis vor kurzem dem musikalischen Wien allgemein mit Recht zum Vorwurf gemacht hat: das zähe Festhalten am Alt-Hergebrachten und die starre Abneigung gegen alles Junge und Neue — das hat sich, so scheints, heuer gewaltig zum Bessern gewendet! Es weht ein frischer Wind, der den kleinlich-bequemen Nebel vertreibt und auf dessen Schwingen der Fortschritt und das Verständnis für den Fortschritt einziehen. Ein wenig lustig wars fast, wie Prinzessin Vindobona aus ihrem jahrzehntelangen Schlaf erwachte und, sich verwundert die Augen reibend, erst gar nicht wußte, wie sich zurechtzufinden. Der ehrliche Musikfreund aber jubelte im innersten Herzen ob ihres Erwachens und hatte während des heurigens Konzertwinters noch gar oft Gelegenheit zu jubeln; denn es steht fest: hält sich das musikalische Wien auf der Höhe, die es heuer mit raschem Schwung erreicht hat, dann wird die alte Donaustadt ein deutsches Musikzentrum werden und bleiben, das sich, gleich ausgezeichnet durch dem Alten gewahrte Treue und dem Neuen gebotenes Entgegenkommen, neben den andern altberühmten Stätten deutscher Musikpflege mit Stolz sehen lassen kann! — An der Spitze unseres Musiklebens steht seit heuer der »Konzert-Verein«, dessen Orchester

in den wenigen Jahren seines Bestehens von dem tüchtigen Dirigenten *Ferdinand Löwe* glänzend ausgebildet wurde. Nicht weniger als siebzehn große Sinfoniekonzerte hat der Verein heuer veranstaltet und in ihnen die Schätze alter und neuer Zeiten in funkelnden Reihen vor uns ausgebreitet: weniger bekannte Werke von Bach und Händel, Glucks Iphigenia in Aulis-Ouvertüre, die dritte, vierte, achte und neunte Sinfonie von Beethoven, je eine seltener gespielte Sinfonie von Haydn und Mozart, Beethovens drei Klavierkonzerte, zwei der gewaltigsten Bruckner-Sinfonien, Liszts »Mazeppa«, Schumanns C dur-Sinfonie, das Parsifal- und das Tannhäuservorspiel — mit diesen Titeln sind bloß ein paar Höhepunkte des im ganzen Gebotenen erwähnt. Von modernen Kompositionen hat der Konzert-Verein den folgenden zur Erstaufführung in Wien verholfen: »Don Quixote« von Richard Strauß, »Das Gefilde der Seligen« von Weingartner, Pfitzners Musik zu Ibsens »Fest auf Solhaug«, Schillings' sinfonische Phantasie »Seemorgen« und Melodram »Das Hexenlied«, Paul Juons A dur-Sinfonie und ein sinfonisches Gedicht »L'après-midi d'un faune« von Claude Debussy. In den populären Konzerten, die der Verein zweimal wöchentlich veranstaltet, wird für den billigsten Preis das Beste geboten: so wurden in acht aufeinanderfolgenden Konzerten die ersten acht Sinfonien Beethovens der Reihe nach gespielt; ein Zyklus von vier »historischen« volkstümlichen Konzerten gab einen Überblick über die Entwicklung der musikalischen Formen von Bach bis Wagner. — Ganz im Zeichen des Fortschrittes steht die heuer neu gegründete »Vereinigung schaffender Tonkünstler.« Ihre Lieder- und Kammermusikabende verhalfen den Jüngsten und Modernsten zum Wort; in ihren großen Orchesterkonzerten führte sie zunächst die »Sinfonia domestica« von Strauß auf, ferner die »Dionysische Phantasie« von Siegmund von Hausegger, zwei sinfonische Dichtungen »Die Seejungfrau« (nach Andersen) von Alexander von Zemlinszky und »Pelleas und Melisande« von Arnold Schönberg, ferner eine Sonate für Orchester von J. v. Wöß und Bruchstücke aus Strauß' »Guntram.« Besondere Pflege ließ die Vereinigung dem Liede mit Orchesterbegleitung angedeihen. Gesänge dieser Art von Hermann Bischoff und von Oskar C. Posa wurden in den Orchesterkonzerten aufgeführt, ein Lieder-Abend, der dreimal wiederholt werden mußte, brachte ausschließlich Lieder mit Orchester von *Gustav Mahler*. Von diesen Liedern waren elf bisher völlig unbekannt und der ungeheure Erfolg dieser Lieder gehört mit zu den interessantesten Ereignissen der ablaufenden Musiksaison: selbst jene, die bisher Mahler als Künstler sehr skeptisch gegenüber gestanden hatten, wurden nun zu Bewunderern seiner Kunst! Mahler hat sich hier ins Kleinste konzentriert, seine Volkstümlichkeit, die gute Textbehandlung und sein außerordentliches Orchesterverständnis haben sich zum schönsten Ganzen verbunden; entfesselt er in zwei aus »Des Knaben Wunderhorn« genommenen Soldatenliedern alle Zauber des romantischen Soldatenlebens und -sterbens, so öffnet sich in den fünf Liedern aus Rückerts »Kindertotenliedern« sein tiefstes Künstlerherz in rührender Weise. Man sah viele Tränen in diesen Konzerten und niemand hat sich ihrer geschämt! — Dem allgemeinen Zug zum Fortschritt, der heuer über Wien gekommen ist, konnten sich auch die Institute nicht entziehen, welche mehr auf alte Traditionen als auf die Pflege des Neuen zu halten pflegen. Unsere »Philharmoniker« haben in ihren traditionellen acht Konzerten, die sie abwechselnd von Mottl und von Muck, also von Gastdirigenten, leiten ließen, außer den bekannten Stützen ihres Repertoires eine und die andere Neuigkeit gespielt: so eine sinfonische Dichtung »Zrinyi« von *Karl Goldmark*, die mit großem Beifall aufgenommen wurde und dem greisen Komponisten zu einer großen persönlichen Huldigung verhalf; ferner Bruchstücke aus Schillings' Oper »Der Pfeifertag«; im großen und ganzen aber haben sie sich an das Altbewährte ihres Könnens, hauptsächlich an Beethoven und Bruckner gehalten; ihre Mozart- und Haydn-Aufführungen traten hinter denen des Konzertvereins weit zurück, weil Löwe derartige Kompositionen mit entsprechend vermindertem Streichorchester, also historisch treu, spielen läßt. Die Konzerte der »Gesellschaft der Musikfreunde«, die in den letzten Jahren auf einem wahrhaft skandalösen Tiefstand angekommen waren, scheinen sich nun auch, wenn auch recht langsam, zu heben: Mahlers dritte Sinfonie, Strauß' »Taillefer«, eine Novität »Das trunkene Lied« von Oskar Fried, Bachs »Magnificat«, Mendelssohns Ouvertüre für Harmoniemusik wurden aufgeführt, fanden aber keineswegs allseitige Anerkennung; die Buntheit der Programme schadet den Konzerten sehr. Gut gemeint, aber nicht sehr erfolgreich waren die Konzerte der »Wiener Sing-Akademie», in denen »Die Schöpfung«, »Die Jahreszeiten« und Mozarts C moll-Messe zur Aufführung kamen — hier blieb die Leistung hinter dem Willen stark zurück. Trotzdem: das Streben, mit der alten Starrheit zu brechen, kommt überall zum Ausdruck und das kann nicht genug anerkannt werden: ein Konzert des »Hugo Wolf-Vereins« brachte mehrere Wolfsche Kompositionen, darunter die »Penthesilea« zur ersten Aufführung, der hiesige »Orchester-Verein« spielte eine von Schuberts Jugend-Sinfonien sehr gut — ja eine streng genommen aus Dilettanten bestehende Vereinigung, der »Hietzinger Musik-Verein« führte unter der Leitung unseres genialen *Josef Reiter* Händels »Messias« in der Reiterschen Modernisierung auf und spielte die »Penthesilea« von H. Wolf und die C dur-Sinfonie von Schubert so glänzend, daß allgemeine bewundernde Anerkennung die Folge war. Eine neu gegründete »Bläser-Vereinigung«, aus fünf Bläsern bestehend, läßt der ganz vernachlässigten Gattung der Kammermusik für Blasinstrumente systematische Pflege angedeihen und hat durch drei sehr gelungene große Konzerte die Wiederbelebung dieses Kunstzweiges sehr gefördert. Die gleichfalls neu begründete »Volksoper,« die nach schönen Anfängen unter einer bedenklichen Schleuderhaftigkeit zu leiden beginnt, hat wenigstens den »Kobold« den Wienern vorgeführt.

Unsere altehrwürdige Hofoper ist erst ganz zuletzt von dem Trieb nach neuem Leben ergriffen worden. Sie hatte zuerst bloß eine von allen Musikfreunden als recht barbarisch empfundene »Modernisierung« des »Fidelio« (mit der dritten Leonoren-Ouvertüre vor dem Finale) und eine »Première« der schon vergilbten Délibesschen Oper »Lakme,« sowie eine Neuinscenierung des »Rheingold« zu bieten gehabt. Jetzt scheint auf einmal Leben in sie zu fahren: sie schickt sich an, seit Jahren Versäumtes möglichst rasch nachzuholen. Schon sind »Die Abreise« von d'Albert und »Das war ich« von Leo Blech gegeben worden und die Erstaufführung der »Rose vom Liebesgarten« von Pfitzner ist noch vor dem Sommer gefolgt.

Lauter als je zuvor ist heuer der Sturm der Virtuosen-Konzerte durch unsere Stadt gebraust — drei bis vier Konzerte pro Abend war die Regel; Publikum und Kritik vermochten dem Ansturm kaum zu folgen und wollten, ja brauchten es auch nicht zu tun. Denn unbeeinflußt von all den guten und bösen Wandervögeln ersteht uns

Wien eine heimische Musikpflege bester und edelster Art. Es regt sich an allen Ecken und Enden wie mit Frühlingskraft — bis in unsere kleinsten Vorstadtkirchen, wo kunstbegeisterte Dilettanten Aufführungen der Haydnschen, Mozartschen, Schubertschen Messen veranstalten, die sich gar wohl hören lassen dürfen, reicht der Geist der Betätigung, der frischen Belebung. »Man weiß nicht, was noch werden mag!« Gebe Gott, daß das neue Leben über die alten Schlacken triumphiert und sich alles, alles wende. Wien hat viel gut zu machen; aber es fehlt nicht an Willen und an Kraft, das steht fest.

Zum Schnitterlied.

Die Streiflichter, die im Heft 4 des 8. Jahrgangs d. Bl. auf den Ursprung des Liedes »Es ist ein Schnitter, heißt der Tod« und auf dessen Singweise fallen, genügen zu völliger Erkenntnis noch nicht. Hier folgt nun noch ein Beitrag zur näheren Beleuchtung des Liedes und der Weise.
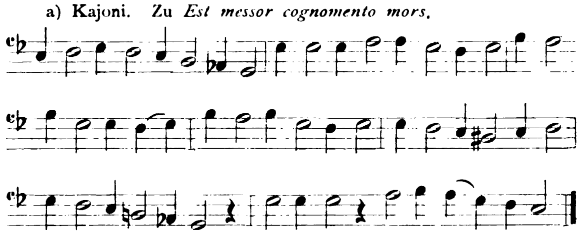
1. Dem Evang. Wandersmann, Molsheim 1667, sind zwei Anhänge beigefügt: Guter Tag, ebend. 1668, und Christliche Kurtzweil, o. O. u. J. Jener enthält etliche Reimgebete, dieser 24 Gesänglein für die Jugend, jedes zu drei Gesetzlein, und danach ein paar weitere Gesänge und Gebete. Dies katholische Büchlein ist in der Stadtkirche zu Hildburghausen aufbewahrt. S. 23 der Ch. K. steht der Gesang 23 (mit der Überschrift: Ewigkeit, im Ton: Es ist ein Schnitter er heißt der Tod):

O Mensch betracht die Ewigkeit
Im Himmel, in der Höll.
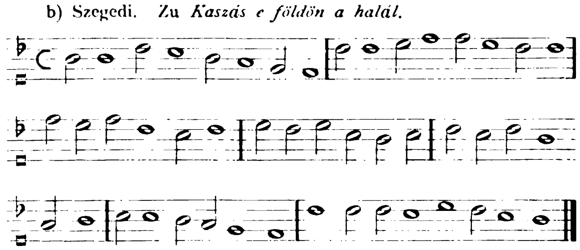
Die Gedanken des Liedes scheinen ebenso wie die eines ähnlichen lateinischen O aeternitatis opus in »Geistliches Wald-Vögelein«, gedruckt zu Würzburg, 1664, aus des Prudentius Hamartigenia genommen. Das Lied hat nicht genau dasselbe Maß wie der bezeichnete Ton, ebenso hat ja auch das deutsche »Es ist ein Schnitter« nicht genau gleiches Maß mit dem lateinischen.

2. Der Ton findet sich laut Zuschrift des Herrn Domkapellmeisters *Kersch* in Gran einmal in der Handschrift von Kajoni — der Druck dieser Arbeit ist als Cantionale catholicum 1676 erschienen —, wie hier sogleich mitgeteilt werden soll, und dann in einer etwas abweichenden Lesart in den Cantus catholici von Szegedi 1674. Die Tonzeichen Kajonis habe ich in unsere heute gebräuchlichen umgeschrieben.
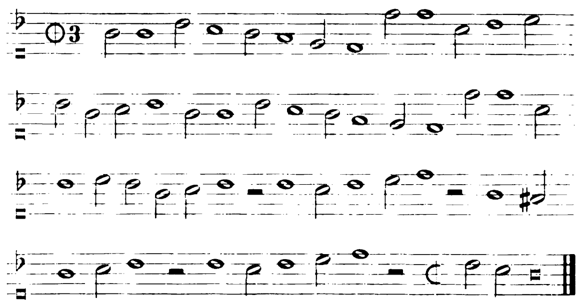
a) Kajoni. Zu *Est messor cognomento mors.*



b) Szegedi. Zu *Kaszás e földön a halál.*



Das ist nun, wie mir scheint, eine neue Fassung des folgenden Cantus, S. 112 f. der Alten und Newen Geistl. cathol. außerlesnen Gesäng (Würzburg 1667, die erste Ausgabe ist von 1630):



Wäre dies vielleicht die lange gesuchte erste Gestalt, aus der die Schnitterweise hervorgegangen ist? Das Lied mit diesem Cantus beginnt: O Jesulein, o Gottes Sohn, ein Kripp voll Stroh das ist dein Thron. Wir dürfen annehmen, daß Lucesce stellis amicta, der bei Kajoni für die Messis mortualis vorgezeichnete Ton, mit diesem stammverwandt ist, und wir sind geneigt, das weihnachtliche Plaudite, collactamini mit dem dazu gehörigen ungarischen Örüllyetek bei Dankó S. 326 u. 330 mit hierher zu ziehen. Wir möchten unserm Ton den zu »Vater unser im Himmelreich« an die Seite stellen. Beide haben eine gewisse Ähnlichkeit und haben die Art des greg. Chorals an sich. Vergl. auch Puer natus in Bethlehem.

Mendhausen. Hertel.

V. rheinisch-westfälischen Organistentag in Bielefeld betr.

Von P. Teichfischer.

Auf die »Zuschrift von interessierter Seite« in No. 7 der »Bl. f. H. u. K.« sehe ich mich veranlaßt, folgendes zu erwidern: Es ist mir nicht in den Sinn gekommen, die tüchtigen organistischen Leistungen der Herren Beckmann, Essen, Kipp, Bochum und Meyer, Hamm, nicht anerkennen zu wollen. Des dürften schon Beweise die von mir gebrachten Wendungen: »moderne Orgelvirtuosen«, »ausführende Künstler«, »mit derselben Sorgfalt« sein. — In einem seiner letzten Schreiben an mich wünscht der verehrte Redakteur der »Bl.«, Herr Professor Rabich, mit Recht möglichste Kürze, nur das Allerwichtigste in den Berichten. Das nötigt zum Hervorkehren bedeutsamer und neuer Gesichtspunkte. — Ich rede von einem »3 maligen Versagen in einem Konzerte«, nicht in der a-Fuge, wie es in der Zuschrift heißt. Dank dem Entgegenkommen des Herrn Kollegen Schlingmann habe ich die in Rede stehende Orgel häufig selbst gespielt, und stets funktionierte sie vorzüglich. Daher mit meine Verwunderung über das wiederholte Aussetzen in verhältnismäßig kurzer Zeit. — Der Herr Einsender schreibt weiter: »Sodann dürfte doch wohl das Tempo eines Orgelstückes nicht nach den akustischen Verhältnissen einer Kirche seine Modifikationen erfahren.« Dem gegenüber reklamiere ich 2 allseitig anerkannte Autoritäten auf dem Gebiete des Orgelspiels, meinen hochverehrten Lehrer, Professor August Haupt, weiland Direktor des Königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin, und Professor August Ritter, † 1885 als Domorganist in Magdeburg. In seiner »Kunst des Orgelspiels«, I, S. 72, sagt letzterer wörtlich: »Klang und Ton der Orgel erleiden durch die Örtlichkeit, in welcher sie aufgestellt ist, manche zufällige, jedoch beachtenswerte Veränderung. Der aufmerksame Spieler nimmt darauf Bedacht und richtet seine Vorträge danach ein, ob die Kirche groß, oder klein, hoch, niedrig, lang, kurz,

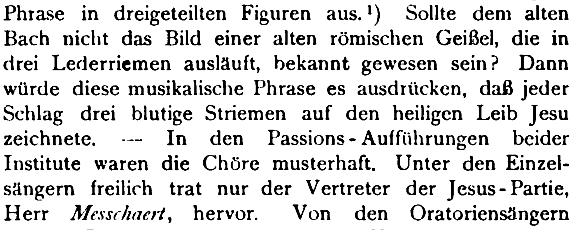
gewölbt, oder nicht gewölbt, im Inneren frei, oder verbaut ist; ob die Orgel hoch oben angebracht ist, oder ob sie niedrig, von der Decke entfernt und den Hörern nahe steht usw.... Es geht daraus hervor, daß ein- und dasselbe Tonstück in verschiedenen Kirchen und auf verschiedenen Orgeln nicht immer in demselben Zeitmaße vorgetragen werden kann.« — Satis sit!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. April. — Ungemein matt fließt jetzt unser Opernleben dahin. Cosi fan tutte sowie Euryanthe wurden vor einigen Wochen neu einstudiert gegeben und nach zwei oder drei Aufführungen wieder zurückgestellt. Mit dem Barbier von Bagdad geschah das sogar schon nach einer Vorstellung. Sommers Rübezahl ist tot. Leoncavallos Roland wird uns wohl noch eine Zeitlang wöchentlich einmal heimsuchen. Aber Humperdincks Heirat wider Willen kommt in wenigen Tagen auf die Bühne. Hat das Werk Erfolg, so erwirbt es ihn sich trotz des Textbuchs. Das ist ungemein schwach. — Nicht besser als um die Tätigkeit der Königlichen Oper ist es um die der beiden andern bestellt. Das Theater des Westens brachte eine Neuheit von *B. Zepler*, die Operette: Die Liebesfestung, mit fadem, widerwärtigem Textbuche und einer Musik, die von Mozart bis auf Millöcker ihre Tonblüten gesammelt hat. Sehr schnell flog diese Festung auf. Das Nationaltheater sah schon so manche seiner Opern durchfallen, daß es den Versuch mit einer neuen wohl nicht mehr wagt. Es ist mehr und mehr in selnen Leistungen zurückgegangen, und jetzt erhofft man auch nichts mehr von ihm.

Zu der großen Zahl von Streichquartetten, die hier konzertierten, heimischen und fremden, kam nun am Ende des Musikjahres noch ein neues, und zwar ein zweites Pariser, das sich Capet-Quartett nennt. Es führte uns an zwei Abenden nur Beethoven und zwar auch in seinen besten Streichquartetten vor. Sogar der nunmehr etwas musikmüden Hörer Teilnahme fesselten die Spieler aufs lebhafteste. Als man vor ungefähr fünfzig Jahren noch diese Quartette des »tauben Musikers« für unspielbar und unverständlich erklärte, erregte der Fanzose Morin, der sie in Berlin trotzdem vorführte, Aufsehen. Dieses Künstlers Schüler ist Capet, der noch tiefer in das Wesen Beethovenscher Musik eingedrungen ist. Besonders das cis-moll-Quartett erfuhr eine Wiedergabe, die man fast vollendet nennen kann. Besser wenigstens spielen die Berliner, die Böhmen, die Belgier, die Münchener, die Petersburger und die älteren Pariser dieses Werk nicht. Freuen wir uns, daß unser großer Meister auch bei den Fremden solches Verständnis und so sorgliche Pflege findet! — Zu anderer Freude aber haben wir noch Veranlassung. Darüber nämlich, daß man sich hier jetzt so eifrig mit Bach befaßt. Innerhalb weniger Tage konnte man kürzlich vier seiner großen Kantaten und — an denselbem Abende — die Johannes- sowie die Matthäus-Passion hören. Eine sechsmalige Aufführung der letzteren steht für die Karwoche noch bevor. Der Philharmonische Chor war es, der die zum Teil hier neuen Kantaten: Komm, du süße Todesstunde, Du Hirte Israels, Es erhub sich ein Streit und Jesu, der du meine Seele auf sein Konzertprogramm gesetzt hatte. In der erstgenannten gibt es etwas Merkwürdiges. Wenn der Chor im letzten Verse des Chorals fragt: Was schad't mir dann der Tod? hat das Orchester am Schluß den A-dur-Akkord mit einer Fermate. Aus dem wächst dann ein der Flöte zuerteiltes gis hervor, die Frage bezeichnend. Leider habe ich es nicht gehört, kann daher auch über die Wirkung nicht urteilen. War mein Platz ungünstig, war die Flöte zu leise, oder blieb sie fort? — Die Johannes-Passion führte die Singakademie auf. Das Institut brachte sie zuerst als erste Tat ihres neuen Direktors *Rungenhagen*, Nachfolgers von Zelter, vier Jahre nach der Matthäus-Passion, also 1833 und hat sie seitdem meines Wissens nur dreimal wiederholt. Das ist ebenso verwunderlich, wie bedauerlich. Ich vergleiche diese beiden uns bekannten Bachschen Passionen bezüglich ihres Wertes mit der ersten und dritten Fassung des Beethovenschen Fidelio. Alle Herrlichkeit des früheren Bachschen Werkes wird durch die Herrlichkeiten des andern übertroffen. Die lyrischen, die epischen, die dramatischen Stücke der Matthäus-Passion sind doch die hervorragenderen. Erhabener erscheint sie mir und inniger als die Johannes-Passion — ein Wunderwerk geradezu. Wie groß ist schon der Gedanke, den Heiland, wenn er redet, im Strahlenglanze der Geigen, mit einem Heiligenscheine umwoben, auftreten zu lassen! In der Johannis-Passion fesselte und rührte mich wieder ein seltsamer tonmalerischer Zug. Wenn der Evangelist erzählt, daß man Jesum gegeißelt habe, führt er auf das Textwort geißelte eine längere Phrase in dreigeteilten Figuren aus.[1]) Sollte dem alten Bach nicht das Bild einer alten römischen Geißel, die in drei Lederriemen ausläuft, bekannt gewesen sein? Dann würde diese musikalische Phrase es ausdrücken, daß jeder Schlag drei blutige Striemen auf den heiligen Leib Jesu zeichnete. — In den Passions-Aufführungen beider Institute waren die Chöre musterhaft. Unter den Einzelsängern freilich trat nur der Vertreter der Jesus-Partie, Herr *Messchaert*, hervor. Von den Oratoriensängern unserer Tage steht er auf einsamer Höhe da.

Zwei Orchesterkonzerte bezeichneten sich ausdrücklich als französische. Das erste derselben bildete der vorletzte Sinfonieabend der Königlichen Kapelle, brachte aber doch nur in seiner ersten Hälfte Musik von jenseit des Rheins. Bist du wo gut aufgenommen, denk auch an dein Wiederkommen. So könnte ja Herr *Weingartner*, der trotz gegenteiliger bestimmter Erklärung unser Sinfoniekonzert-Leiter bleibt, wohl gereimt haben, als er C. Chevillards, des Dirigenten der Lamoureux-Konzerte, Kompositionen Die Eiche und Das Schilfrohr (nach der Lafontaineschen Fabel) aufs Programm setzte. Es ist eine recht mäßige Arbeit, trotz der Worterklärung im Musikausdrucke kaum verständlich. Die zur Tonmalerei durch das Gedicht gebotene Gelegenheit ist spärlich benutzt. Des Berlioz Römischer Karneval und Bizets Arlesische Suite bildeten Paradestücke des Orchesters.

1)


Das zweite französische Konzert entsprach durchweg seiner Bezeichnug. Der früher konzertierende Violinist *Birnbaum* hatte es mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltet. Er begann es mit einer Komposition Chabriers, der Ouvertüre zu Gwendoline, einem mehr lärmenden als malenden Stücke. Besser nahm sich die Komposition Wallenstein von V. d'Indy aus. Er nennt sie Trilogie, weil er, der Schillerschen Dichtung folgend, in drei Orchestersätzen Das Lager, Max und Thekla sowie Wallensteins Tod musikalisch auszudrücken unternommen hat. Das Werk ist klanglich ansprechend, kunstreich gearbeitet und auch nicht ohne charakteristische Züge, lehnt sich aber zu stark an Wagner an. Mit Orgelstücken von C. Franck und C. St.-Saëns ließ sich der Pariser Organist *A. Guilmant* hören. Mir bereitete das wenig Genuß. Die große Mehrzahl der Hörer aber freute sich des mächtigen Tongebrauses und war ganz entzückt, wenn nur sehr zarte Register gezogen waren. — Mehr künstlerischen Gewinn brachte ein Konzert, des *E. R. v. Reznicek* mit dem Philharmonischen Orchester zum Vorteile der Witwen und Waisen dieser Körperschaft gab. Seiner anmutig vorüberziehenden Donna Diana-Ouvertüre ließ er als neue Arbeit eine Sinfonietta in B-dur folgen. So heiter und so leichten Charakters, wie nach den Bezeichnungen ihrer Sätze: lustig, sehr lustig usw. zu erwarten wäre, ist das Werk nun doch nicht, vielmehr gelegentlich auch einmal herb, und im ersten Satze gesucht, mit allerlei Ansätzen ohne gleich erkennbaren Zusammenhang, besitzt aber doch viele ansprechende Züge, oft feine Arbeit und einen empfindungsvollen, schön sich entwickelnden langsamen Satz, so daß sich ein erfreulicher Gesamteindruck ergibt. Lieder v. Rezniceks, die teilweise in das Gebiet der dramatischen Szenen hineinreichen, gefielen nur, weil Herr *E. Kraus* sie mit heldenhaftem Ausdrucke vortrug. — Eine neue Konzertvereinigung bildete etwa ein Dutzend Mitglieder des Kaiser Wilhelms Gedächtniskirchenchores. Daß sich zu den zahlreichen Männerchören noch ein neuer gesellt, halte ich für keinen Gewinn. In seiner Geschichte der Singakademie sagt M. Blumner mit Recht, die Männerchöre seien die gefährlichsten Feinde und Nebenbuhler ernster Chormusik. Nun leistet ja der neue Verein ganz Tüchtiges. Neben alter Kirchenmusik führte er auch neuere weltliche Kompositionen auf, darunter F. Hegars »Gewitternacht«, deren poetischer Inhalt durch einförmige Männerstimmen, besonders von einem so kleinen Chor durchaus nicht zum Ausdrucke gebracht werden kann. — Und bald nach diesem Männerchore konzertierte ein Frauenchor, über den *Margarethe Toeppe* mit schönem und geschicktem Arme den Taktstock schwingt. Wie erfolgreich wäre es, wenn diese Vereine sich zu einem gemischten Chore verbänden! Sie könnten dann in ihren Konzerten immer noch mit Einzelvorträgen getrennt zu Wort kommen, wie ja auch das Orchester seinen Streichern und seinen Bläsern ihre Sonderaufgaben läßt.

Rud. Fiege.

Gotha. Am 8. April führte der hiesige Musikverein Bossis »Verlornes Paradies« auf, ein Werk bewundernswerter Tonmalerei, das weniger durch monumentalen Aufbau als durch geistreiche Einzelheiten imponiert, die so zahlreich vorhanden sind, daß der Hörer in stetiger Spannung bleibt. Namentlich das Erwachen der Sinnlichkeit beim ersten Menschenpaar ist vom Komponisten mit treffenden Farben gemalt, freilich auch mit einer Realistik, die in dem Rahmen eines Oratoriums — ein solches ist das Werk, wenn ihm auch der Komponist die Überschrift »Sinfonische Dichtung« gibt — die Grenze des Erlaubten berührt. Fast ist Eva zu sehr — Weib. Als Schöpfung eines italienischen Komponisten hat das Werk verhältnismäßig wenig Cantilene — der Einfluß Wagners und kirchlicher Psalmodie ist darin unverkennbar. Bossi legt großen Wert auf Steigerungen, freilich ohne in der Ausführung sein Vorbild Wagner zu erreichen. Nach der Leipziger Aufführung von Bossis Canticum canticorum konstatierten wir eine gewisse Brutalität in der Anwendung des Blechs, auch das in Rede stehende Werk zeugt davon. Andrerseits ist das Schaffen Bossis nicht ganz frei von Naivität, z B. in der an sich meisterhaften Nachahmung von Tierstimmen, die direkt an Händel (Fliegenchor im Israel) und noch mehr an Haydn (Schöpfung) erinnert. Damit wollen wir nun freilich keinen Tadel an sich ausgesprochen haben, nur berührt die Naivität in der Gesellschaft von Raffinement eigentümlich. Die Aufführung unter Hofkapellmeister Lorenz, welche im Anfang wenig Gutes versprach, erhob sich später zu bedeutender Höhe.

E. R.

Hamburg, Anfang April. Die Wogen der Saison türmten sich himmelhoch. Ich kann daher in gedrängter Fassung nur der wichtigsten Ereignisse in Oper und Konzert gedenken. Am 12. Januar erschien unter Kapellmeister *Stranskys* Leitung Pfitzners »Die Rose vom Liebesgarten« in einer Darstellung, die szenisch, wie musikalisch als durchaus beachtenswert zu bezeichnen ist. Besondere Verdienste erwarben sich Frau *Fränkel-Claufs* und Herr *Birrenkoven* usw. Das große Schwierigkeiten bietende Werk hat sich auch bei uns nicht halten können. — Großen Erfolg hatten die Cyklen der Lustspielopern, in denen mancher, früher zur Aufführung gebrachter Werke z. B. Cornelius' »Der Barbier von Bagdad,« Götz' »Der Widerspenstigen Zähmung«, d'Alberts »Die Abreise« usw. gedacht wurde. Cornelius' »Barbier«, eingeübt und geleitet von Kapellmeister *Gille*, wurde mit Begeisterung aufgenommen. Die Aufführung selbst stand in mancher Beziehung hinter den Erwartungen zurück. Das erstemal sang Frl. *Selma vom Scheidt* (Weimar) stellvertretend für die erkrankte Frau *Hindermann* die »Margiana«. Glucks »Paris und Helena« ging in Kapellmeister Stranskys anerkennenswerter Bearbeitung am 11. März in Szene, fand aber leider keinen durchschlagenden Erfolg. Die Reduktion der fünf Akte auf zwei ist im Hinblick auf die sich nur langsam fortspinnende Handlung gewiß zu billigen, ebenso die Umstellung mancher Chor- und Sologesänge. Aber nicht nur der Rotstift hat eine große Tätigkeit entfaltet, auch das Nachschaffen, letzteres besonders in den Rezitativen, mit deren Fassung man sich schwerlich befreunden kann. Trotz aller Mühen konnte es nicht gelingen, das Werk zu neuem Leben zu erwecken. Hinzu kam noch eine mäßige Aufführung, für die weder Frau *Fleischer-Edel* noch Herr *Birrenkoven* ihre volle Kraft eingesetzt hatten. Der 11. März war überhaupt ein weniger gelungener Theaterabend, denn auch die unter Kapellmeister *Brecher* stehende Aufführung von Glucks »Orpheus und Euridice« gelang nur zum Teil. Frau Metzger-Froitzheim gab meines Wissens zum erstenmal den »Orpheus«. Begreiflicherweise stand die angesehene Künstlerin noch nicht auf der Höhe ihrer großen Aufgabe. Es fehlte der edlen Gesangsweise und trefflichen Darstellung stellenweise noch das pulsierende Leben. Auch im Orchester blieben manche Wünsche unerfüllt. Die szenische Darstellung war beim »Orpheus« eine bessere, als bei der erstgenannten Oper. — Am 30. März erschien die deutsche Uraufführung der »Herbergsprinzessin« von Jan Blockx. Das 1896 zuerst in Antwerpen über die Bretter gegangene Werk zählt zu den

wenigen, speziell niederländischen Opern, die im Laufe der letzten Jahrzehnte entstanden. Die Handlung des genannten dreiaktigen Dramas datiert vom Jahre 1750 und vollzieht sich zum großen Teil auf niederem Untergrund in einer Schänke und auf der Straße. Sie bringt das frivole Treiben einer Dirne und deren freie Liebe, ferner ein Karnevalsfest usw., daneben steht die Eifersucht und Rachsucht eines Rivalen. Diesem auf niederem Niveau stehenden Vorgange tritt der edle Charakter einer unbescholtenen Jungfrau, wie die reine Liebe der Mutter des von einem Extrem zum andern schwankenden Helden als markanter Gegensatz gegenüber. Das böse Prinzip trägt den Sieg davon, wodurch der tragische Ausgang herbeigeführt wird. Der Standpunkt, den das Textbuch, des in Belgien beliebten *Nestor de Tière* einnimmt, ist für uns Deutsche ein längst überwundener. Wenn sich nun auch nicht etwa eine Unkenntnis der hervorragenden deutschen und französischen Partituren hier bei Blockx nachweisen läßt, muß man doch gestehen, daß eine gewisse Begrenzung in der ganzen Fassung der Komposition wahrzunehmen ist. Blockx arbeitet mit eigenen Mitteln. Dies wäre ein Vorzug, wenn sich in seiner Erfindung eine gewisse Ursprünglichkeit nachweisen ließe. Seine Musik, die in Bezug auf die Motive in der Rekapitulation des oft Dagewesenen gipfelt, bringt dagegen die rühmenswerten Vorzüge einer geschickten, manchen Errungenschaften der Jetztzeit gerecht werdenden Mache. Eins ist es jedoch, worin er den neuesten Reformator des Dramas, Wagner, zu folgen bestrebt ist, und dies ist die Verwendung des Leitmotivs, sowohl bei der Charakterzeichnung der Personen, wie in den wirkungsvollen Chorsätzen. Auch die Verkettung der einzelnen Themen spricht für die ausgereifte Kunst der Arbeit. Das Werk gipfelt in der Karnevalsszene auf dem Markt in Brüssel, und diese, in der alles Tolle und Frohe mit großem Aufputz und Effekt geschildert wird, hat vielleicht den Komponisten zu der Vertonung eines Textbuches bestimmt, das nicht mehr enthält, als was schon hundertfältig zu einer Volksoper, wie zu einer hochtragischen benutzt wurde. Diese Szene mit ihrem volkstümlichen Gepräge wirkte denn auch bei uns mehr, als der Schluß des Dramas. Die Aufführung unter Kapellmeister Brecher war glänzend. Es beteiligten sich an derselben unsere ersten Kunstkräfte. Allen, auch dem anwesenden Komponisten wurde reicher Beifall zu teil.

Kapellmeister Brecher, den die Kunstwelt mit besonderer Sympathie begegnet, war von dem Verein Hamburgischer Musikfreunde mit der Leitung des Vereinskonzertes am 13. Febr. betraut, eine Auszeichnung, der sich der begabte Künstler nach Kräften als wert erwies. Der Erfolg war jedoch nur ein teilweiser, denn das Gebiet der Konzertmusik liegt Herrn Brecher z. Z. noch fern. Überdies hatte er mit dem ihm vollständig unbebekannten Konzertorchester große Schwierigkeiten. Es fehlte den Vorträgen nicht an Verve, wohl aber an feiner Detailarbeit. Der Schwerpunkt des Konzerts fiel nicht auf die Orchesterwerke von Wagner, Borodin, Liszt und Beethoven, sondern auf die Solovorträge unseres Konzertmeister *Bandler*, die in den beiden Romanzen von Beethoven bestanden. — Die unter lebhafter Beteiligung stattfindenden Konzerte unserer »Philharmonie« brachten unter Max Fiedlers geistvoller Leitung ohne Ausnahme Vorzügliches, nicht nur in der Wahl und Aufführung von Neuheiten usw., sondern auch in Bezug auf die Mitwirkung auswärtiger Solokräfte. Sie endeten am 3. April mit einer Musteraufführung der »Neunten« von Beethoven und brachten außer der zweimaligen Aufführung der »Domestika« von Strauß und andern Novitäten die fünfte Sinfonie von Gustav Mahler. Max Fiedler hatte in hochsinniger Weise dem Komponisten das Scepter überlassen und sich darauf beschränkt, die erste der Einübungsproben zu leiten. Der Referent steht diesem Werke gegenüber auf dem Standpunkte der uneingeschränkten Anerkennung einer Großtat. Mahler ist ein Berufener, ein Nacheiferer Bruckners, den er in mancher Beziehung noch übertrifft. Sein außerordentliches kontrapunktisches Können, seine Gestaltungskraft gebieten hohe Achtung. Er geht jedoch in dem Streben nach Originalität oft zu weit. Wo die Erfindung ausgeht, ersetzt die Genialität der Mache diesen Mangel. Prächtig ist die Instrumentation. Die spontane Begeisterung, die dem sehr umfangreichen Werke gezollt wurde, ist zum Teil auch auf die geniale Vortragsweise desselben und auf die Sympathien, deren Mahler sich, während seines früheren Wirkens hier erfreuen durfte, zu beziehen. Unter allen Solisten, die nach Weihnacht in der Philharmonie erschienen, *Elman*, *Kubelik*, *Sarasate* usw. nicht zu vergessen, hatte *Marteau* den großartigsten Erfolg nach dem wundervollen, über jeder Kritik stehenden Vortrag des Violinkonzertes von Brahms. Der ausgezeichnete Künstler steht heute entschieden an der Spitze der gediegenen Violinvirtuosen.

Auch seine Wiedergabe des Mendelssohnschen Konzertes in einer Aufführung, die der Orchesterverein unter Herrn Konzertmeister Bignell in Altona veranstaltete, entfesselte einen Sturm von Begeisterung. Das genannte Institut erfreut sich, wie sein durchaus fähiger Dirigent, der wohlverdienten reichen Sympathien.

Prof. Emil Krause.

Leipzig. Von den musikalischen Ereignissen der letzten Wochen greife ich als mir am wichtigsten erscheinend die folgenden heraus. Zunächst brachte das Neue Stadttheater die Leipziger Erstaufführung und einige Wiederholungen von *Heinr. Zöllners* Musikdrama »Faust«.

Die verdienstvollen Windersteinkonzerte brachten uns beinahe gleichzeitig Richard Strauß und seine Gattin. Die beiden herrlichen Künstler delektierten uns mit folgendem Programm: Symphonia domestica, Strauß-Lieder mit Orchester (Rosenband, Wiegenlied, Morgen, Cäcilia), »Ein Heldenleben«, indem Dr. Richard dirigierte und Frau Pauline sang. Was für eine höchstpersönliche und kühne Kunst!

Last, not least gab uns *Riemann* in der Monatsversammlung der Leipziger Ortsgruppe der internationalen Musikgesellschaft mit Hilfe seines collegium musicum einen der wertvollsten und interessantesten Abende, die ich je genoß: eine Art von Anschauungsunterricht über die Stilentwicklung der Kammermusik von Abaco bis Johann Stamitz (etwa 1700—1750), nämlich je eine Sonate für 2 Violinen, Baß und (von Riemann ausgearbeiteten auf dem Cembalo zu spielenden) Generalbaß von Abaco, Pergolese, Joh. Fr. Fasch, Gluck, C. Ph. E. Bach und Joh. Stamitz. Mich fesselte insbesondere die Glucksche A dur- (3. Londoner) Sonate. Man hält allgemein (vergl. z. B. Marx und Welti) Gluck für einen dürftigen Instrumentalkomponisten auf Grund der famosen »9 Sinfonien«, die man für Konzertstücke hielt, während Wotquenne gezeigt hat, daß sie Ouvertüren zu im einzelnen nicht festzustellenden italienischen Jugendopern Glucks sind. Warum einem rauchenden und lärmenden italienischen Theaterpublikum von 1741 in der Sinfonia thematische Arbeit vorsetzen! Aber in diesen (7) Triosonaten von Gluck, welche Meisterschaft der Behandlung der großen Instrumentalformen, welch' ein kerniger, frischer, deutscher Stil! Und dabei ist es von besonderem Reiz, in den überraschenden Einfällen

und Wendungen den geborenen Dramatiker zu sehen, welcher zwar mit diesen Kammersonaten eine Ehrenpflicht abtut, aber sich nach den tragischen Sturmschlägen seiner Bühne zurücksehnt! Dr. Arend.

Aus den Monatsheften für Musikgeschichte, März 1905. Staatliche Aufwendungen für Werke deutscher Tonkunst. Die von der preußischen Volksvertretung bewilligten Mittel für die Denkmäler deutscher Tonkunst werden ähnlich wie für ihr Vorbild, die Monumenta Germaniae historica, im wesentlichen für Honorierung von Musikforschern und Herausgebern verwandt. Die Verlagshandlung, die dem Preußischen Kultusministerium die Abnahme einer bestimmten Zahl von Exemplaren zur Verteilung an öffentliche Bibliotheken verdankt, hat im übrigen das besonders schwierige Unternehmen auf eigenes Wagnis durchzuführen. Ähnliches gilt für die Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Bach-Konzerte der Berliner Singakademie in Eisenach. Die Singakademie zu Berlin veranstaltet mit dem Berliner philharmonischen Orchester unter Leitung ihres Direktors, Professor *Georg Schumann* am 26. und 27. Mai in Eisenach 3 große Bach-Konzerte zu Gunsten der Erwerbung von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach. Diese Nachricht dürfte in der ganzen musikalischen Welt das allerlebhafteste Interesse hervorrufen, zumal es das erste Mal ist, daß das berühmte nun seit 114 Jahren bestehende Institut außerhalb Berlins zu hören ist. Es ist geplant, am 26. Mai die Johannes-Passion und am 27. Mai die Matthäus-Passion aufzuführen und zwar in der altehrwürdigen Georgenkirche, vor welcher das Denkmal Bachs steht. Am Vormittag des 27. Mai findet im Saale des Fürstenhofs dann ein Instrumental-Konzert Bachscher Kompositionen des philharmonischen Orchesters statt. Als Solisten sind gewonnen: Teresa Carreño, Jeanette Grumbacher de Jong, Meta Geyer-Dierich, L. Geller-Wolter, de Haan-Manifarges, Joseph Joachim, Carl Halir, Joh. Messchaert, Carl Dierich, George Walter, R. von Milde, Athur van Eweyk, Georg Schumann und H. Kawerau. — Nähere Auskunft erteilt auf Wunsch Herr Hofbuchhändler Brunner in Eisenach, welcher jetzt schon Bestellungen auf Eintrittskarten (zu 20, 15 u. 10 M) entgegennimmt.

Essen a. d. Ruhr. Der Evangelische Kirchenchor führte am Charfreitag unter Leitung des Herrn *Beckmann* Händels Messias in der Bearbeitung von Chrysander auf. Als Cembalo diente das von der Firma Ibach Sohn neu gebaute und durch Reichspatent geschützte Ibachord.

— Dr. *Wilibald Nagel*, Dozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Darmstadt, wurde vom Großherzog von Hessen zum »Professor« ernannt. Professor *Nagel* gehört zu jenen »um Spitta herum«, welche der Musikforschung eine streng wissenschaftliche Richtung geben. In jüngster Zeit erregte er Aufsehen durch sein bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienenes bedeutendes Werk: Beethoven und seine Klaviersonaten (2 starke Bände).

Besprechungen.

Lobe-Hofmann, Kompositionslehre. 7. Auflage. Leipzig, H. J. Weber. Preis 3 M 50 Pf.

Diese Kompositionslehre faßt ihre Aufgabe sehr weitgehend auf, indem sie auch die Harmonielehre und die Lehre vom Kontrapunkt in ihren Bereich zieht. Erst der dritte Teil bringt jene Belehrungen über Motiv, Motivglied, Abschnitt, Satz, Periode, Umbildung der Motive, Modell und Sequenz, Thematische Arbeit innerhalb einer Periode, Nachahmung usw., die derjenige suchen wird, der nach einer Kompositionslehre greift. Das Werk ist mit großem Geschick in der katechetischen Form geschrieben. Es ist durchweg klar, und, soweit das bei einer so wenig exakten Kunstwissenschaft möglich ist, bestimmt in seinen Definitionen und wird namentlich zu Repetitionen für Musikstudenten außerordentlich gute Dienste tun. R.

Krehl, Stephan, Allgemeine Musiklehre. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagshandlung. Preis in Leinwand gebunden 80 Pf.

Der Verlag gibt folgendes Geleitswort: »Die allgemeine Musiklehre soll dem angehenden Musikstudierenden wie dem Laien das Wissenswerteste von den Anfangsgründen der Theorie der Musik mitteilen. In erster Linie gilt es zu erläutern, was Töne sind, wie man die Töne benennt, aufschreibt, zu Zwei-, Drei- oder Vierklängen zusammenstellt. Dann sollen aber auch Andeutungen über Stimmführung, Melodiebildung, Satzbau usw. gegeben werden. Bei der Reichhaltigkeit des zu behandelnden Stoffes können viele Gebiete nur oberflächlich gestreift werden. Es ist deshalb innerhalb der einzelnen Kapitel stets auf bedeutsame Schriften, mit Hilfe deren Spezialstudien vorgenommen werden können, hingewiesen worden. Spezielle Berücksichtigung haben dabei die neuesten, wertvollen Publikationen gefunden.«

Volkmann, Hans, Neues über Beethoven. Berlin und Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1905.

Der junge durch seinen Fleiß und die Begabung zu angenehm lesbarer Darstellung vielversprechende Dresdener Musikschriftsteller veröffentlicht hier einzelne Stellen aus Beethovens Konversationsbüchern, die bisher nicht oder nur teilweise oder ungenau mitgeteilt waren, mit kritischen Anmerkungen. Der Abschnitt über Sporschil rückt einen Mann ins Licht, der bisher nur einmal flüchtig in den Beethovenbiographien erwähnt ist, zu Beethoven aber in intimeren Beziehungen gestanden, als danach anzunehmen war. Volkmanns Büchlein bietet eine freundliche Lektüre und verschärft das Bild Beethovens in interessanter Weise. F. R.

Scheumann, A. Richard, Julius Otto, sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Männergesanges. Zum 100jährigen Geburtstage Julius Ottos herausgegeben und den deutschen Sängern gewidmet. VIII u. 88 Seiten. Dresden, Verlag von O. und R. Becker, 1904.

Das Schriftchen erscheint anläßlich der Festaufführungen zu Ehren Ottos, die in Dresden und andern Orten und insbesondere vom Julius Otto-Bunde in Aussicht genommen sind, willkommen. Es bietet außer einem reichen, die Quellen erschöpfenden und teilweise biographischem Material eine Anzahl phothographischer Aufnahmen Ottos selbst, seines Geburtshauses in Königstein, seines Wohnhauses in Dresden usw., ferner einige Facsimiles seiner Handschrift und als Anhang ein Verzeichnis seiner gedruckten Werke. Ob man freilich dem ästhetischen Urteile Scheumanns über Otto, das diesen in eine Reihe mit dem Maler *Ludwig Richter* stellt und ihn als den Sänger des Volksliedes bezeichnet, folgen kann, ist sehr zweifelhaft. Denn Otto ist nicht frei von Sentimentalität einerseits und einem gewissen philiströsen Zuge anderseits: Beides aber eignet niemals dem, was man Volkskunst im edelsten Sinne nennt.

Dr. Arend.

Rudnick W., Aus der in Heilbronn bei C. F. Schmidt erscheinenden Kollektion »Instrumental- und Vokalwerke in besonderer Besetzung für Konzert, Kirche und Haus« liegen uns eine Anzahl empfehlenswerter Piecen von dem genannten Komponisten vor: A. Lied ohne Worte für Violine, Violoncello und Pianoforte oder Harmonium (Op. 33 No. 2), — Arioso (geistliches Lied) für Violoncello und Pianoforte oder Orgel (Op. 32), — Andante religioso für 2 Violinen, Cello und Pianoforte (Orgel oder Harmonium) Op. 34, — B. »Gott grüße dich«, geistliches Lied für eine Singstimme mit Pianoforte oder Orgel (Op. 30), — Ständchen für Sopran, mit Violine, Cello und Pianoforte (Op. 35), — Zwei Duette: a) »Vertrauen auf Gott«, b) »Aufwärts«, für Sopran und Alt mit Orgel oder Pianoforte oder Harmonium (Op. 29), — Trauungsgesang, Duett für Sopran und Tenor mit Orgel, Pianoforte oder Harmonium (Op. 28), — »Sei getrost«, geistliches Lied für Sopran, Violine und Orgel oder Pianoforte, oder Harmonium (Op. 31), — Gottvertrauen, Duett für Sopran und Alt mit Violine, Cello, Orgel

oder Pianoforte oder Harmonium (Op. 22), — »O säume nicht«, Terzett für Sopran, Alt und Tenor mit Violine, Cello und Orgel, Pianoforte oder Harmonium (Op. 21). Alle die genannten Sachen sind einfach, klar, wohl empfunden und daher geeignet, das Gemüt stimmungsvoll anzuregen und zu erheben.

Kompositionen für Violine und Pianoforte.

Ten Have, W., Allegro brillant. Op. 19. Leipzig, Otto Junne. 3 M.

Eine recht nette, wirksame Piece zum Vorspielen in besseren Dilettantenkreisen; für Geiger, welche schon in den höheren Lagen und in leichteren Doppelgriffen einige Fertigkeit haben.

Bron, Edouard, Berceuse. Op. 12. Leipzig, Rieter-Biedermann. 2 Fr. netto.

Ein hübsches Stimmungsbildchen, annähernd von gleicher Schwierigkeit wie die voranstehende Piece. Nur verlangt das Stück von *Bron* schon etwas mehr eigene geistige Zutat des Spielers als jenes, da es sich schon an einen musikalisch gebildeteren Zuhörerkreis wendet

Bernard, Emile, Rêverie. Leipzig, Rieter-Biedermann. 7,50 Fr.

Dieselbe setzt in ihrer Launenhaftigkeit schon einen gewissen virtuosen Aplomb voraus, obwohl die Violinstimme keine besonderen technischen Schwierigkeiten bietet. Wohl aber muß auch der Klavierspieler gewandt sein, da er vielfach mit hervortretenden Partien und Passagen bedacht ist.

Meves, W., Romanze. Op. 17. Braunschweig, Julius Bauer. 1 M.

In ihrer melodischen Schlichtheit und Klarheit angenehm zu hören und — vielleicht als Pendant zu der eingangs genannten Piece — im engeren häuslichen Kreise vorzutragen.

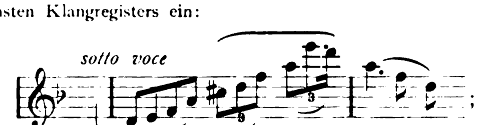
Paraphrase über Mendelssohns Lieder. a) »O säh' ich auf der Heide dort«, b) »Wohin ich geh' und schaue«, von *Fritz Meyer*. Braunschweig, Julius Bauer. à 1,20 M.

Gut violinmäßige Bearbeitungen mit wirksam eingreifendem Klavierpart.

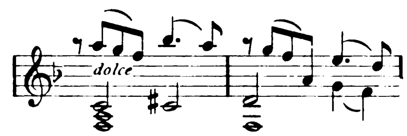
Von dem Gebiete der Tonminiaturen wollen wir nun zu größeren Vortragsstücken für Violine und Pianoforte übergehen. Zunächst liegt uns da eine bei H. Schröder Nachfolger in Berlin erschienene viersätzige Suite (Op. 9) von **Otto von Fideböhl** vor: 1. Prélude. — 2. Gavotte. — 3. Largo (in russischer Weise). — 4. Allegro, welche — um es gleich von vornherein zu sagen — wenn auch nicht einen Virtuosen par excellence, so doch einen durchaus routinierten, vortragsgeübten Geiger, sowie einen intelligenten Begleiter verlangt. Die ganze Suite ist von spiritueller Art. Pikant und wirksam sind (bei guter Ausführung) die schnellen Sätze, welche durch das elegisch gehaltene Largo (dritter Satz) vorteilhaft auseinander gehalten werden.

Fideböhl, Otto von, Konzert in D moll, 4/4. Op. 10. Berlin, H. Schröder Nachfolger (C. Siemerling). 6,50 M netto.

Wenn von so manchem neueren sogenannten »sinfonisch gehaltenen« Violinkonzerte nicht mit Unrecht gesagt werden kann: es sei — bei der oft recht unviolinmäßigen Satzweise für das Soloinstrument und bei der Überwucherung der Solostimme durch allerhand orchestrales Beiwerk — eher ein Konzert gegen, als für die Violine, so kann das auf das oben genannte Konzert nicht angewendet werden. Dasselbe ist in Bezug auf seine Figurationen, sowie auf seine cantablen Partien durchaus violingemäß und wirksam, und dennoch mit der Begleitung in stilgemäßer Weise harmonisch verwebt. — In melodisch ernster Weise führt sich gleich nach Beendigung des Vorspieles die Solo-Violine im ganzen Umfange ihres schönsten Klangregisters ein:



und wo sie sich in Passagen ergeht, greift die Begleitung unterstützend, hebend, nicht erdrückend ein. Jungfräulich lieblich, fast zaghaft schüchtern tritt das zweite Thema (F dur) ein:



um später in ein Zwiegespräch mit der Begleitung, welche jenes Thema aufnimmt, überzugehn Was der Bravour angehört ist zum Teil doppelgriffiger Natur (Arpeggien usw.). Weniger durchgearbeitet, mehr planer Natur ist der zweite Satz, das Intermezzo. Hier führt die Violine mit wenig Unterbrechungen allein das Wort. Gerade dieser Satz scheint besondere Freunde gefunden zu haben, da er noch in einer Sonderausgabe erschienen ist. — Das Finale hat den Charakter einer Tarantella nnd enthält nur für das Zusammenspiel eine schwierigere Stelle durch die Verbindung des 4/4-Taktes (in der Solostimme, mit der Festhaltung des 6/8-Taktes in der Begleitung.

Eine bei C F. Schmidt in Heilbronn erschienene Sonate in Esdur für Violine und Pianoforte von **A. Hahn** (4 M) hat ein recht freundliches Wesen. Sie besteht aus vier Sätzen: Allegro 4/4 — Larghetto — Menuetto — Finale (Vivace) und dürfte sich hauptsächlich zur Übung im à prima vista-Spiel für Geiger, welche die Kreutzerschen Etuden etwa bis No. 25—29 leidlich inne haben, eignen.

Eine andere, in Budapest und Leipzig bei Rózsavölgyi és Társa edierte Sonate für Violine und Pianoforte von **Attila Horwáth**, Op. 26 (8,50 M) dagegen nimmt einen kühnen, stolzen Anlauf und ist von feurigem, heißblütigem Wesen; nur stürmt sie oft zu ruhelos in den Tonarten herum, so daß das gesangvolle Thema selbst, sowie die reizenden Stellen auf S. 5 und 7 (letzteres in imitatorischer Führung des Klavierbasses mit der Violinstimme) nur wie Lichtblicke erscheinen und dem Hörer der ruhige Genuß erschwert wird. Dasselbe gilt auch von dem in seinem Thema sehr zierlich angelegten Scherzo mit seinem lauschigen Triothema in H dur. Originell wirkt hier die länger ausgeführte Achtelstelle im Klaviere mit dem fortgesetzten Pizzicato in der Violine (S. 19—20), welche wieder in das Hauptthema zurückführt. Ernst und feierlich, wie die Stimmung eines düsteren Verhängnisses zum Ausdruck bringend, berührt der dritte Satz (Adagio lugubre), so daß wir erst, wie aus einem schweren Traum erwacht, bei dem in Dur sanft ausklingenden Schlusse wieder frei aufatmen. Überaus lebhaft geht es in dem letzten Satze, dem Allegro vivace (G moll 2/4-Takt) zu. Wie zu neuem Leben erwacht stürmen Violine und Pianoforte gegen den Feind, der im vorhergehenden Satze sie lähmend darnieder hielt, an. Als herrliche Lichtblicke erscheinen auch hier (S. 36 und später S. 40 u. 44) die cantilenen Stellen; ja selbst an einem Fugato fehlt es nicht (S. 39). Nach einer zugvollen Schlußeinleitung (S. 47) endigt das Ganze in einem triumphhaften Presto agitato, welches unwillkürlich die Hände der Zuhörer zu lautem Applaus in Bewegung setzen dürfte.

Prof. A. T.

Briefkasten.

Herrn J. in B. Der Herausgeber von Victorias sämtl. Werken, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen, ist Dr. *Pedrell* in Madrid. Die Herausgabe hat 1902 begonnen und soll in diesem Jahre beendigt werden. Es sind acht Bände von durchschnittlich 160 Seiten in Aussicht gestellt, von denen jeder im Subscriptionspreis 15 M kostet.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Josef Reiter.

Von Dr. **Egon v. Komorzynski**-Wien.

Die kleine Gemeinde von einstmals hat sich längst mächtig erweitert und die Gesamtheit der gewissenhaften Musikfreunde Wiens kennt nicht nur Josef Reiter, sondern schätzt ihn hoch und erwartet noch viel Schönes von ihm und viel Schönes für ihn von der Zukunft. Eines so einfachen äußeren Lebensganges, wie es derjenige Reiters ist, kann mit wenigen Sätzen genügend gedacht werden! — Josef Reiter ist ein Ober-Österreicher: er wurde am 19. Januar 1862 in Braunau am Inn geboren. Sein Vater — Josef war das älteste von vielen Geschwistern — war Lehrer und Organist und in Braunau genoß der junge Reiter nicht nur den ersten Unterricht, sondern auch der Grund seiner musikalischen Bildung wurde dortselbst gelegt. Der Vater unterrichtete den Sohn selbst und gerade das, was Reiters späteres Schaffen so mächtig und schön aus- und kennzeichnet: Natürlichkeit und Volkstümlichkeit, deutsches Herz und ehrliche Treue — es ist wohl all' das schon damals durch den Einfluß des väterlichen Wesens in dem Knaben entwickelt worden.



Im Jahre 1872 übersiedelte die Familie Reiters nach Linz. Dort besuchte Josef das Gymnasium und bildete sich selbständig und völlig aus eigener Kraft zum Musiker aus. Das ist freilich leicht gesagt; aber es läßt sich wohl ermessen, welche Vorteile das Ringen nach geistiger Ausbildung und Selbständigkeit dem zu bieten im stande ist, der zielbewußt und unentmutigt den harten Weg solcher Autodidaktik erfolgreich zurückzulegen vermochte! — Schule und Musik waren von jeher Schwestern; die Tradition der Familie kam wohl auch zur Geltung: und so finden wir denn Josef Reiter seit 1881 als Lehrer in verschiedenen Orten Oberösterreichs und später Niederösterreichs wirkend. Von 1886 ab war er Volksschullehrer in Wien. Gegenwärtig aber lebt

er, unbehindert durch die ablenkenden Einflüsse der beruflichen täglichen Tretmühle, seiner musikalischen Schaffenstätigkeit.

Es ist nicht leicht, in Wien »emporzukommen«. Das wissen wir. Wien hat die Größten in sich gehabt, aber es hat sie zu Märtyrern gemacht. Mozart und Schubert sind daran gestorben, daß sie in Wien leben mußten. Der Dornenweg ist dem Künstler allüberall bereitet, aber so bitter und schmerzlich wie in Wien ist es kaum je anderswo gewesen. Reiter und seine Freunde können es bezeugen, daß die alte Tradition auch heute noch an der schönen blauen Donau nicht ganz erstorben ist! Wie sehr hat Reiter leiden müssen, bis er zu der Anerkennung gelangte, die ihm heute auch der Neid zugestehen muß! Seit 1896 erst wurden den anfangs ganz vereinzelten Aufführungen seiner Kompositionen die verdienten Erfolge zu teil. Chöre waren es, die durch ihre Urkraft zuerst so mächtig einschlugen, daß rückhaltloser Beifall losbrechen mußte! Aber freilich, »überall hineinzukommen«, wie wohl der technische Ausdruck lautet, ist einem Manne wie Reiter nicht vergönnt gewesen, und wir können es ruhig sagen, hätte der Mann nicht so viele Vorzüge, er wäre längst berühmt gewesen in Wien. Mit unablässiger Beharrlichkeit suchten die wenigen Einflußreichen unter den Freunden Reiters seiner Sache zum Sieg zu verhelfen. Die einaktige Oper »Der Bundschuh« hat es — nach endlosem Harren und Hoffen endlich an der Wiener Oper aufgeführt — zu keinem dauernden »Erfolg« gebracht — sie ist wahrlich nicht schuld daran; in dem schlesischen Städtchen Troppau hat sie die Hörerschaft begeistert und stürmischen Beifall erzielt.

In Armut ist Reiters Jugend verflossen, Not und Mühe, Enttäuschung und Kränkung sind dem Manne nicht erspart geblieben. Selbst seine Ehe ward ihm ein Quell des Unglücks und wurde schließlich über sein Einschreiten gerichtlich geschieden. Um so mehr verdient sein Schaffen Beachtung und Achtung. Er erhebt sich in seiner Kunst in der durch Schiller so schön geforderten Weise über das trübe Leben in das strahlende Reich des Ideals. — Reiter hat, wie schon gesagt, seine große natürliche Begabung durchaus als Autodidakt ausgestaltet. Auf dem Wege dieses Selbststudiums und dieser Selbstausbildung leiteten ihn die Vorbilder unserer größten Meister: Bach und Händel waren und sind seine Ideale und ihre Festigkeit ist auch in so manchem Reiterschen Werk zu finden und zu bewundern. Wagner hat er spät, wohl erst in Wien, kennen gelernt. Wir Wiener sehen in Josef Reiter einen der tüchtigsten schaffenden Künstler der Gegenwart, ausgezeichnet durch originale Kraft und Lebensfülle.[1]) In Instrumentation und Technik aller Errungenschaften der modernen Zeit mächtig, in anspruchsloser Empfindung und herzenstiefer Gemütsinnigkeit ein geistiger Verwandter Mozarts und Schuberts — so hat er sich in allen seinen Werken: — Musikdramen, Liedern und Balladen, poesievollen Musik- und Kammermusikkompositionen, in seinem Requiem und einer Kantate, auch in seiner Modernisierung des Händelschen »Messias« — unsere Achtung und Liebe vollauf erworben. Möge ihm die Zukunft verdientes Künstlerglück bringen!!

[1]) Siehe die Besprechung Reiterscher Werke durch Dr. *Schmidkunz* in der heutigen Nummer. D. Red.

Die Originalkomposition für Instrumente im 16. Jahrhundert.

Von **Hugo Riemann**.

Auf einem höchst seltsamen Trugschlusse der ästhetisierenden Kunstbetrachtung beruht die allgemein verbreitete Ansicht, daß bis nach 1600 die Instrumentalmusik sich durchaus in Abhängigkeit von der Vokalmusik befunden habe. Auf wie schwachen Füßen dieses Axiom steht, geht schon zur Genüge daraus hervor, daß die Florentiner Reform doch in erster Linie eine zur unabweisbaren Notwendigkeit gewordene Reaktion zu Gunsten der Rechte der Sprache in der Vokalmusik war; man hatte erkannt, daß der zu hoher Kunstblüte gesteigerte polyphone Satz des Cinquecento sich von der schlichten Deklamation der Worte sehr weit entfernt hatte und die Behandlung der Singstimmen mehr und mehr eine instrumentale geworden war. Die Kriegserklärung an den Kontrapunkt war nicht ein Ruf nach Freiheit für die Instrumentalmusik, sondern vielmehr eine Mahnung zur Umkehr zur Natur für die Vokalmusik.

Dennoch ist der angedeutete Fehlschluß der Historiker zunächst wohl begreiflich; da mit wenigen Ausnahmen die gesamte Musik der Cinquecento mit Gesangstexten versehen ist und die wenigen textlosen Werke (sowohl die kirchlichen als die weltlichen) durchaus dieselbe Physiognomie zeigen wie die mit Texten überlieferten, so führte eben der Schluß a potiori zur Unterordnung der Instrumentalmusik unter die Vokalmusik. Daß aber das Gegenteil, die Betrachtung der Vokalmusik von dem Standpunkte der Instrumentalmusik aus und damit die Behauptung, daß die Vokalmusik des Cinquecento durchaus im Banne der Instrumentalmusik stehe, kein Nonsens wäre, ergibt sich auch aus den stetig sich mehrenden Doppelbezeichnungen der Werke auf den Titeln als »gut zu singen und zu spielen«

seit Arndt von Aichs »75 hübsche Lieder« (1519 »lustick zu singen, auch etlich zu fleiten schwegeln und andern musikalischen Instrumenten artlich zu gebrauchen).

Besonders in Deutschland wurden im Laufe des Jahrhunderts solche Aufschriften nicht nur auf weltlichen Gesängen, sondern auch auf Motettensammlungen (!) immer häufiger, seit 1543 folgten auch die Niederländer (Susatos Chansons ... convenables tant à la voix comme aux instruments) und 1568 die Italiener (Joannellis Thesaurus »ad omnis generis musica instrumenta accomodatae«). Es liegt aber keinerlei Grund vor zu glauben, daß eine derartige Doppelverwendung der Kompositionen in Italien etwa erst soviel später sich eingebürgert hätte als in Deutschland. Vielleicht muß man aber im Gegenteil in solchen Titelinschriften ein Anzeichen der beginnenden Scheidung von Vokalmusik und Instrumentalmusik erkennen, an welche man vorher gar nicht dachte!

Die schnell fortschreitenden Vervollkommnungen des Baues der Musikinstrumente gerade im Laufe des Cinquecento (besonders der Streichinstrumente, der Orgeln und der Klaviere) war wohl geeignet, die Aufmerksamkeit der Komponisten, besonders derjenigen, welche selbst Spieler von Instrumenten waren, auf spezielle technische Fähigkeiten der einzelnen Instrumentengattungen hinzulenken und die Entstehung von Spezial-Literaturen für dieselben vorzubereiten. Die Zeit der Nuove Musiche um 1600 bringt daher nicht sowohl eine Befreiung der Instrumentalmusik aus den Banden der Vokalmusik als vielmehr eine Scheidung der bis dahin immerhin im ganzen noch eine homogene Einheit bildenden Musik überhaupt in eine Anzahl von Spezialgebieten, von denen das Rezitativ und der virtuose verzierte Gesang die beiden Extreme auf vokalem Gebiete bilden, während auf dem Gebiete der nun die frühere Gemeinschaft durch Verzicht auf jeden Text aufkündigenden Instrumentalmusik vor allem die beiden Zweige der Musik für Tasteninstrumente, und diejenigen für Streichinstrumente sich stark differenzieren. Erst an dritter Stelle ist daneben die Musik für Laute (und ihre Verwandten) zu nennen, deren Blütezeit nicht nach, sondern vor 1600 fällt, also in die Zeit, für welche man die Existenz einer selbständigen Instrumentalmusik in Abrede stellt. Es verdient nachdrücklich betont zu werden, daß die Zeit der Hochblüte der Lautenmusik tatsächlich das Cinquecento ist. Wenn auch die Lautenmusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch Übernehmen der Suitenform von der deutschen Partite formell repräsentabler wird als sie je gewesen, und sogar mit einigen Ausnahmsleistungen (Esajas Reusner) Einfluß auf die fernere Entwicklung der Instrumentalformen gewinnt, so ist doch ihre Literatur im 17. Jahrhundert klein im Vergleich mit dem 16. Jahrhundert.

Im Cinquecento also, der Zeit vor der Scheidung der musikalischen Komposition in eine eigentliche vokale und eine eigentlich instrumentale, finden wir nebeneinander die Komposition für Singstimmen a cappella, für ein Ensemble an die Stelle der Singstimmen tretender, des Cantabile fähiger Instrumente (Streichinstrumente oder Blasinstrumente) und für solche Einzelinstrumente, die in mehr oder minder vollkommener Weise der Polyphonie fähig sind (Orgel, Klavier, Laute). Wenn von diesen Gruppen instrumentaler Besetzung, die damals im allgemeinen noch geschieden gehalten und nur ausnahmsweise zu Massenwirkungen vereinigt wurden, das Ensemble kantabler Instrumente im Cinquecento die ärmste und die Laute die reichste Spezialliteratur hat, so ist dafür der ganz natürliche Grund leicht nachzuweisen. Denn für Laute bedurfte es eines wirklichen Arrangements mit sehr weitgehenden Konzessionen, wenn ein nach damaliger Sitte in Stimmbüchern gedruckter Tonsatz für sie spielbar gemacht werden sollte; für Orgel oder Klavier genügte im allgemeinen die Zusammentragung der Stimmen auf ein Doppel-Liniensystem (intavolatura d'organo), die jeder Organist leicht selbst besorgen konnte; für das Ensemble kantabler Instrumente aber wurden ohne weiteres die Stimmbücher, wie sie waren, aufgelegt.

Hiernach ist aber auch wohlverständlich, warum die Sonderliteratur für Orgel und für Laute an Originalwerken ungefähr ebenso arm ist wie die für ein instrumentales Ensemble. Die soviel größere effektive Ausdehnung der Lautenliteratur beruht eben doch nur auf der Drucklegung der Übertragungen von Vokalsätzen in die Lautentabulatur während für das instrumentale Ensemble Übertragungen zunächst gar nicht in Frage kamen. Die wenigen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Stimmen gedruckten Instrumentalwerke sind fast ausschließlich Tänze (Attaignant 1529, 1530, 1543 [Consilium], 1550 [Gervaise]); daß dieselben überhaupt in dieser Form erschienen, beweist, daß der Tanz ohne Gesang mehr und mehr neben dem gesungenen Reigen aufkommt, vielleicht sogar, daß nur mehr gespielte Tanzstücke (ohne daß getanzt wird) anfangen, eine Rolle zu spielen, die ja nach 1600 außer Zweifel steht. Ein in Stimmen gedrucktes Buch mit 10 dreistimmigen Ricercari von J. Buus (1547) und die ebenfalls in Stimmen gedruckten dreistimmigen Fantasie et Ricercari des Tiburtino vom Jahre 1549 (nebst 8 dreistimmigen Ricercari von Willaert) repräsentieren zunächst allein unter den Stimmendrucken ohne Texte die für die Kirche geeignete Instrumentalmusik; gerade diese beiden Werke (die übrigens naiver Weise die Aufschrift »da cantar (!) et sonar« tragen, sind aber wahrscheinlich in erster Linie für Orgel gemeint und nur darum nicht in Tabulatur gedruckt, weil

es ja so leicht ist, aus den drei Stimmen eine Partitur zusammenzutragen und die Organisten gewohnt waren, die Werke bei dieser Vorarbeit erstmalig kennen zu lernen. Daß das »da cantar« nicht ernstlich gemeint ist, beweist der Name Ricercar, der damals nur Originalkomposition für Instrumente und niemals Arrangements von Vokalsätzen gegeben wird. Somit haben wir also auch eine Doppelverwendung der eine Anzahl realer Stimmen durchführenden originalen Instrumentalwerke für ein Ensemble von kantabeln Instrumente und für der Polyphonie fähige Einzelinstrumente anzuerkennen, und es ist selbst um 1600 noch sehr fraglich, wieweit in Stimmen gedruckte Instrumentalwerke (die Canzonen, Fantasien, Ricercari von Maschera, Quagliati, Banchieri, Sponga, die Sammlungen von Giac. Vincenzi 1588 und Rauerij 1608) in erster Linie für Orgel gemeint sind. Dagegen ist jeder Gedanke an solche Doppelverwendung ausgeschlossen bei den mit Praeambulum oder (seit 1585) Toccata überschriebenen Orgelstücken (A. Gabrieli, Merulo), welche nicht nur stets Originalkompositionen sind, sondern auch eine andere Ausführung nicht zulassen, weil sie bereits bestimmt mit der Eigenart des Instruments rechnen, also die ersten Wurzeln der späteren Virtuosenmusik vorstellen.

Bei der somit bis auf diese anfänglich nur sehr unbedeutenden Emanzipationsversuche evidenten Identität der Formen der Vokalmusik und der Instrumentalmusik ist es von besonderem Interesse, näher festzustellen, inwieweit dieselben spezifisch vokaler oder aber instrumentaler Natur sind. Da ergeben sich aber im Hinblick auf die Texte zwei Hauptkategorien:

I. Kompositionen metrischer Texte,

II. Kompositionen von Prosatexten.

Zunächst ist da dem Grundirrtum entgegenzutreten, das das Metrum eines Gedichtes geschweige der Reim in der letzten Wurzel etwas Sprachliches, ein Postulat der Sprache sei. Daß es das nicht ist, beweisen die französische, auch die provenzalische und auch die vulgär-lateinische und italienische Poesie, in denen ein und dasselbe Wort die gegensätzliche Stellung im Rhythmus zuläßt (♩ ♩ oder ♩ | ♪). Nein, die Einspannung der Sprache in das Joch des Verses ist vielmehr etwas rein Musikalisches, das nur darum der Sprache nicht geradezu heterogen ist, weil die Sprache in der Vokalisation allerdings ohnehin musikalische Elemente enthält, welche aber in solcher Verbindung stark stilisiert werden. Das Endergebnis steht durchaus in Parallele mit der Rhythmisierung der Körperbewegungen im Tanz. Aber obgleich zweifellos weder die Körperbewegungen noch die Sprache sich einer strengen rhythmischen Regelung widersetzen, im Gegenteil dieselbe gern erleiden, so ist doch weder das rhythmisch formvollendetste Gedicht noch der stilvollste Tanz bereits Musik und wir erkennen, daß das, was zuletzt doch allein die Musik ausmacht, die Melodie ist.

Die Melodie aus den Worten der Sprache ableiten zu wollen ist genau so widersinnig, wie sie aus den Körperbewegungen herzuleiten; Melodie ohne Rhythmus ist aber freilich ebensowenig Musik, wie Worte ohne Rhythmisierung Verse sind, oder Körperbewegungen ohne Rhythmus Tanz. Das aber ist evident, daß rhythmischer Text, rhythmische Körperbewegungen und rhythmische Melodie sich in der ungezwungensten Weise zu einer schönen Einheit verbinden können.

Das Tanzlied ist daher ohne Zweifel die schlichteste und darum älteste Verbindung der Künste, und eine der allerstärksten Wurzeln der musikalischen Literatur überhaupt, der aber bereits früh die zwei Gattungen des Tanzes mit Instrumentalbegleitung ohne Gesang und des gesungenen Liedes ohne Tanz entsproßten.

Durch den seit dem Beginn des 2. Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung erfolgten Zuwachs der dem Altertum fremden Mehrstimmigkeit ist zunächst die spezifisch musikalische (harmonische) Bestimmtheit der Tonbeziehungen wesentlich verstärkt worden, aber da dieselbe eben als eine Mehrheit von Stimmen auftritt, so hat sie auch für den Rhythmus eine Anzahl neuer Erscheinungsformen ergeben, die jedoch durch das oberste Gebot der Einheit des Ausdrucks in enge Grenzen gebannt sind. Immerhin hat sich herausgestellt, daß sogar das Zusammengehen einer Mehrheit von Stimmen in dem gleichen Rhythmus dessen Intensität erhöht, sodaß das schlichte Tanzlied im Gewande der Mehrstimmigkeit nichts von seiner Ursprünglichkeit und Natürlichkeit einbüßt, im Gegenteil als Tanz einer Mehrheit nur um so natürlicher erscheint.

Andrerseits hat aber die Mehrstimmigkeit sehr früh auf ganz neue Kombinationen der Sprache und der Musik hingeführt durch die Aufdeckung des eigenartigen Reizes, den der nicht gleichzeitige sondern zeitlich verschobene Vortrag derselben Worte durch zwei und mehr Stimmen ausübt. Es scheint, daß das neue Kunstmittel der Imitation gleich zuerst in der Form der Austauschung der Worte und Melodien längerer Bruchstücke (Verse, Zeilen) metrischer Texte gefunden wurde (im Rondellus des 13. Jahrh.); dasselbe wurde aber weiterhin zu einem hochwichtigen Mittel, Prosatexte einem strengen Rhythmus einzufügen, indem der successive Eintritt der Stimmen so geordnet wurde, daß dabei den natürlichen Anforderungen der rein musikalischen Formgebung Genüge geschah (symmetrischer Aufbau). Dabei sprang dann als neues Wirkungsmittel der Imitation das Erkennen der Identität des zeitlich getrennten heraus.
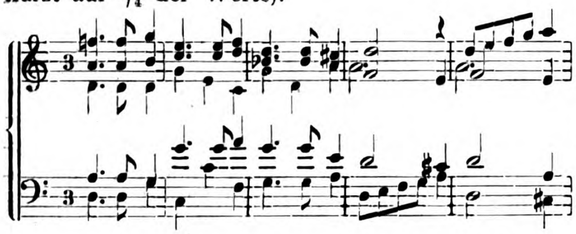
Man hat also wohl ein Recht, zu sagen, daß der successive Vortrag derselben Textworte mit gleicher oder ähnlicher Melodieführung
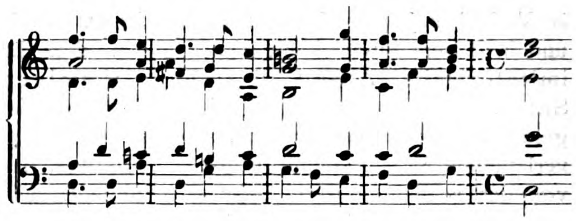
im Vokalen, ja geradezu im Textlichen wurzelt und in diesem Sinne kann man zugeben, daß die imitatorische Arbeit des mehrstimmigen Satzes vokalen Ursprungs ist. Und doch ist gerade die zeitlich verschobene, teilweise gleichzeitig verlaufende Wiederholung (Engführung) etwas, das von der schlichten Rede sehr weit abliegt. Die Praxis der Komponisten, den Anfängen der einzelnen Textzeilen prägnante Motive zu geben, deren Nachahmung durch andere Stimmen leicht verstanden wird, muß doch wohl nicht dahin gedeutet werden, daß die Übereinstimmung der Worte das melodisch-harmonische Gefüge durchsichtig macht, sondern vielmehr umgekehrt dahin, daß die auffällige melodische Identität die sonst schwerlich bemerkte Übereinstimmung der Textworte enthüllt. Daß die natürliche Deklamation der Worte an der Gestaltung dieser Kopfmotive wesentlichen Anteil haben kann, soll nicht bestritten werden; aber es genügt, auf das für längere Tonsätze allein verfügte »Kyrie eleison« oder »Halleluja« hinzuweisen, um zu zeigen, daß doch ein selbständiger musikalischer Ausdruck, der natürlich dem Vorwurfe des Textes sich anpaßt, das eigentlich dem Komponisten vorschwebende ist und daher das Schreiben für Singstimmen ganz und gar nicht auf einer Ableitung der Melodie aus der Sprachbetonung besteht. Es ist darum keineswegs eine Nachbildung von Eigenschaften und Gesetzen der Sprache, sondern vielmehr eine bewußte freie Verwertung der im Kampfe mit den Problemen der musikalischen Einkleidung von nicht rhythmischen Texten zuerst entdeckten Mittel rein musikalischer Formgebung, was uns in den imitierenden Vokalsätzen entgegentritt. Freilich steht aber außer Zweifel, daß die Verbindung mit dem Worte zu allen Zeiten der Musik unschätzbare Dienste geleistet hat, da dieselbe in der einfachsten Weise auf die Erkenntnis der Ausdrucksbedeutung der musikalischen Mittel hinführt. Denn die dem Worte gesellte Melodiephrase verletzt, wenn ihr Ausdruck dem Wortsinne widerspricht, sie befriedigt und verstärkt in eminentem Maße den Ausdruck der Worte, wenn sie sich mit demselben deckt. Aber es ist ein sehr großer Irrtum, wenn man in der natürlichen Aussprache der Worte die Wurzel für charakteristische ausdrucksvolle, denselben entsprechende musikalische Motive finden zu können meint. Worte allerverschiedensten Sinnes, die an den musikalischen Ausdruck die gegensätzlichsten Anforderungen stellen, haben einerlei Tonfall und Aussprache und — Gott sei Dank — nicht nur eine einzige, sondern tausend verschiedene Melodiephrasen können mit denselben Worten widerspruchslos verbunden werden.

So können wir also nur sagen, daß in Worten (gleichviel ob metrischen oder nicht) ausgesprochene erhabene Ideen und starke Affekte imstande sind, die Phantasie der Komponisten mächtig anzuregen und sie zu ausnahmsweisen Leistungen zu begeistern. Aber jede damit erzeugte Melodiephrase wächst als dauernder Besitz der absoluten Musik zu, und es darf auch durchaus nicht zugegeben werden, daß es solcher Beihilfe seitens der Dichtung durchaus bedürfe, um die selbständige Tonsprache vorwärts zu zu bringen.

Den Erstlingen der mehrstimmigen Instrumentalkomposition merkt man es wohl an, daß die mannigfachen Anregungen zur Modifikation ja zur Kontrastierung des Ausdrucks, welche mitgehende Worte geben, nicht leicht zu missen sind, z. B. entbehren die Ricercari von Buus und Willaert gänzlich der das Interesse neu anregenden Gegensätze und verlaufen in einer gesteigerten Anforderungen nicht genügenden Monotonie, welche auch ein entwickelterer historischer Sinn nicht ganz überwindet. Zunächst finden die Komponisten ein Genügen in der konsequenten motivischen Arbeit und bereiten langsam, aber in ausdauerndem Fleiße die Mittel des auf sich allein angewiesenen musikalischen Ausdrucks. Ein Bedürfnis, den ernsten Ausdruck dieser dem kirchlichen Vokalsatze geistesverwandten und auch formell an ihn anknüpfenden Ricercari etwa durch Bildungen zu kontrastieren, wie sie den Tänzen der Zeit geläufig sind, empfinden sie zunächst nicht. Die ersten Versuche, den Bann einer gleichbleibenden Stimmung zu brechen, bringen die Orgel-Toccaten, welche breite akkordische Hauptpartien, wie sie auch dem Motettensatze geläufig sind, wo er die Imitationen aussetzt, mit lebhaften Passagenwerk kontrastieren. Doch ist billig nicht zu bezweifeln, daß die Meister diese mehr willkürlich hingeworfenen, ihre Virtuosität und die Mittel der Orgel ins Licht stellenden »Spielstücke« nicht so hoch einschätzten, wie die tiefsinnigen Ricercari mit ihrem organischen Stimmengeflecht. Erst mit der Nachbildung der Form der weltlichen Chansons der Franzosen in den Canzoni francesi oder Canzoni da sonar, welche im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts schnell beliebt wurden, beginnen die Orgelkomponisten die Kontrastierung bewußt als Mittel der Lebendighaltung des Interesses einzuführen und zwar bald in einem Übermaße, das uns heute noch viel weniger zusagen will, als die Wechsellosigkeit der Stimmung der Ricercari. Die Canzoni da sonar haben als Nachbildung der weltlichen Chansons natürlich keinerlei Grund, den charakteristischen Rhythmen und Melodienwendungen der Tänze auszuweichen und gehen mit deren Aufnahme bald weit über ihre Vorbilder hinaus in der Zusammenschweißung heterogenster Elemente zu einem buntscheckigen Ganzen. Canzonen mit 5, 6 und mehr Tempo- und Taktwechseln, die zugleich ein völliges Umschlagen des Charakters bedeuten, sind um

1600 gar nichts seltenes. Nach der Rauerijschen Sammlung (1608), deren einziges erhaltenes Exemplar ich vollständig aus den Frankfurter und Berliner Stimmen spartiert habe, scheint Claudio Merulo da Correggio, der mit 2 vierstimmigen und 2 fünfstimmigen (V⁰ ad libitum) Canzonen vertreten ist, sich des buntscheckigen Wesens enthalten zu haben, da nur die Schlußnummer des Werkes (No. 36) einen kleinen Mittelteil von neun Takten Tripeltakt enthält, die drei anderen Nummern dagegen Tempo, Taktart und Charakter festhalten, auch alle vier wie die besten von G. Gabrieli und Banchieri am Schluß auf den Anfang zurückkommen. Die Nummern 5 (a4), 18 (a5), 23 (a4) sind ganz nach Art des Ricercar gegliedert mit immer neuen die Stimmen durchlaufenden Motiven, die sich aber im Charakter so wenig unterscheiden, daß die Stücke auch mit Ricercar überschrieben sein könnten. Nur No. 36 hat durch den galliardenartigen Mittelteil unbedingt Anspruch auf den Namen Canzone (verkürzt auf 1/4 der Werte):
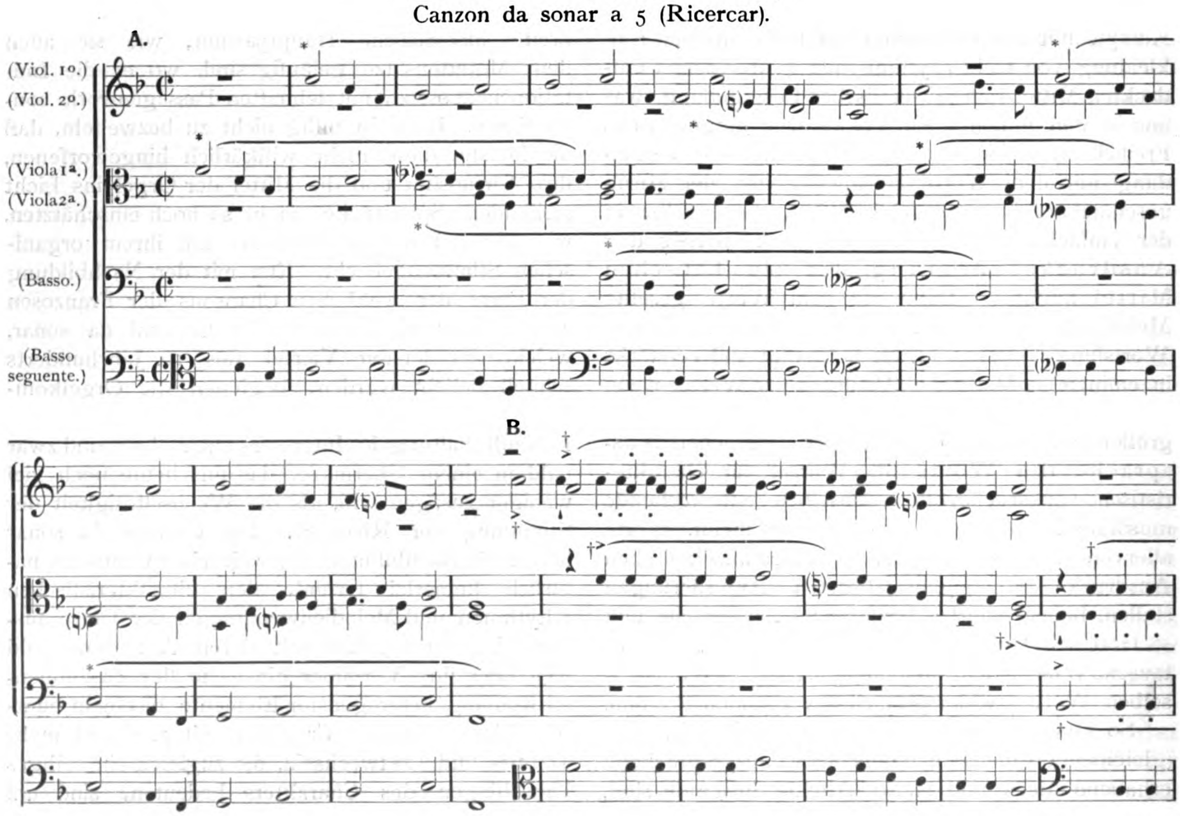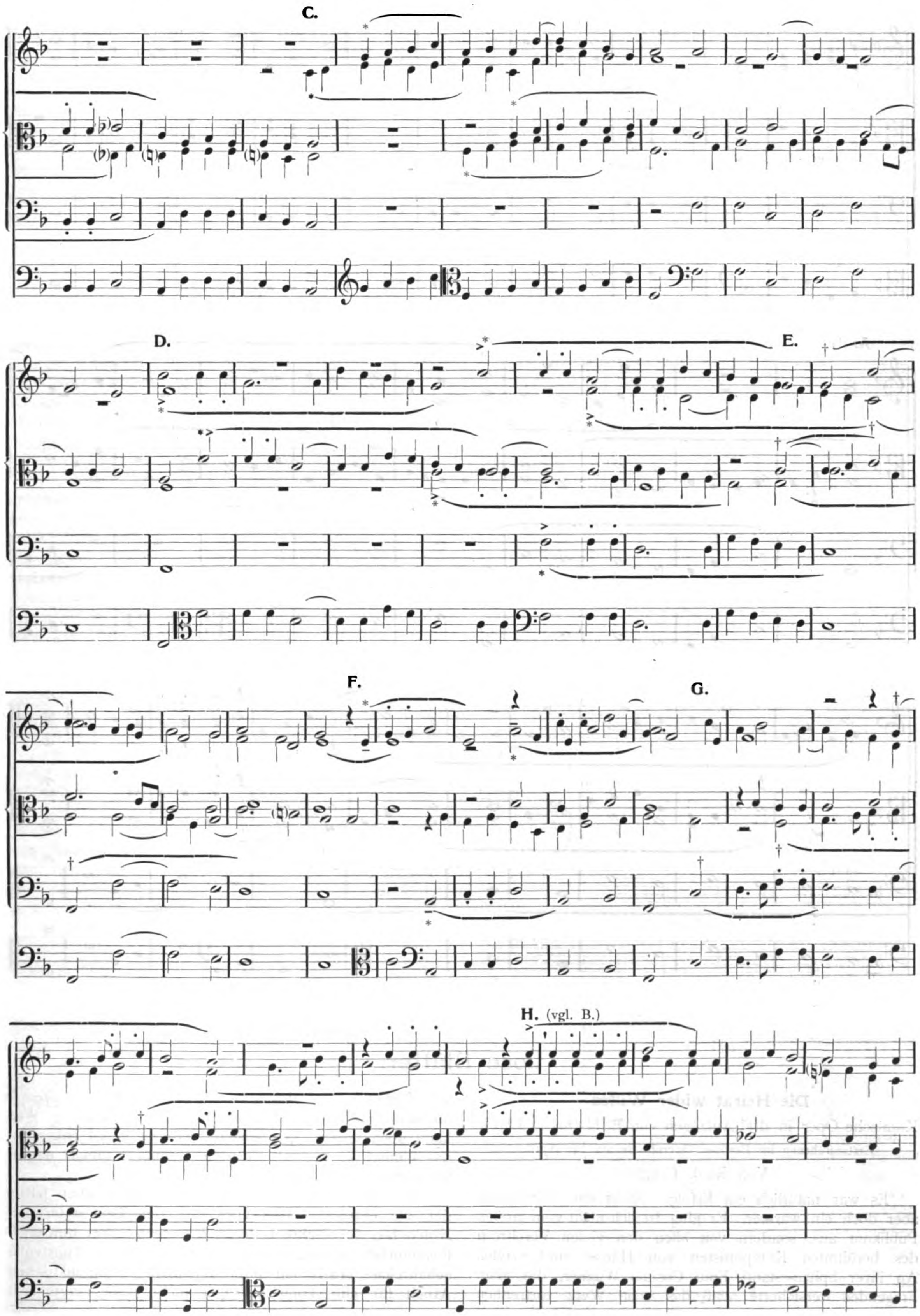




Das musikalisch wertvollste der 4 Stücke ist No. 23, das ich vollständig als Beilage gebe.
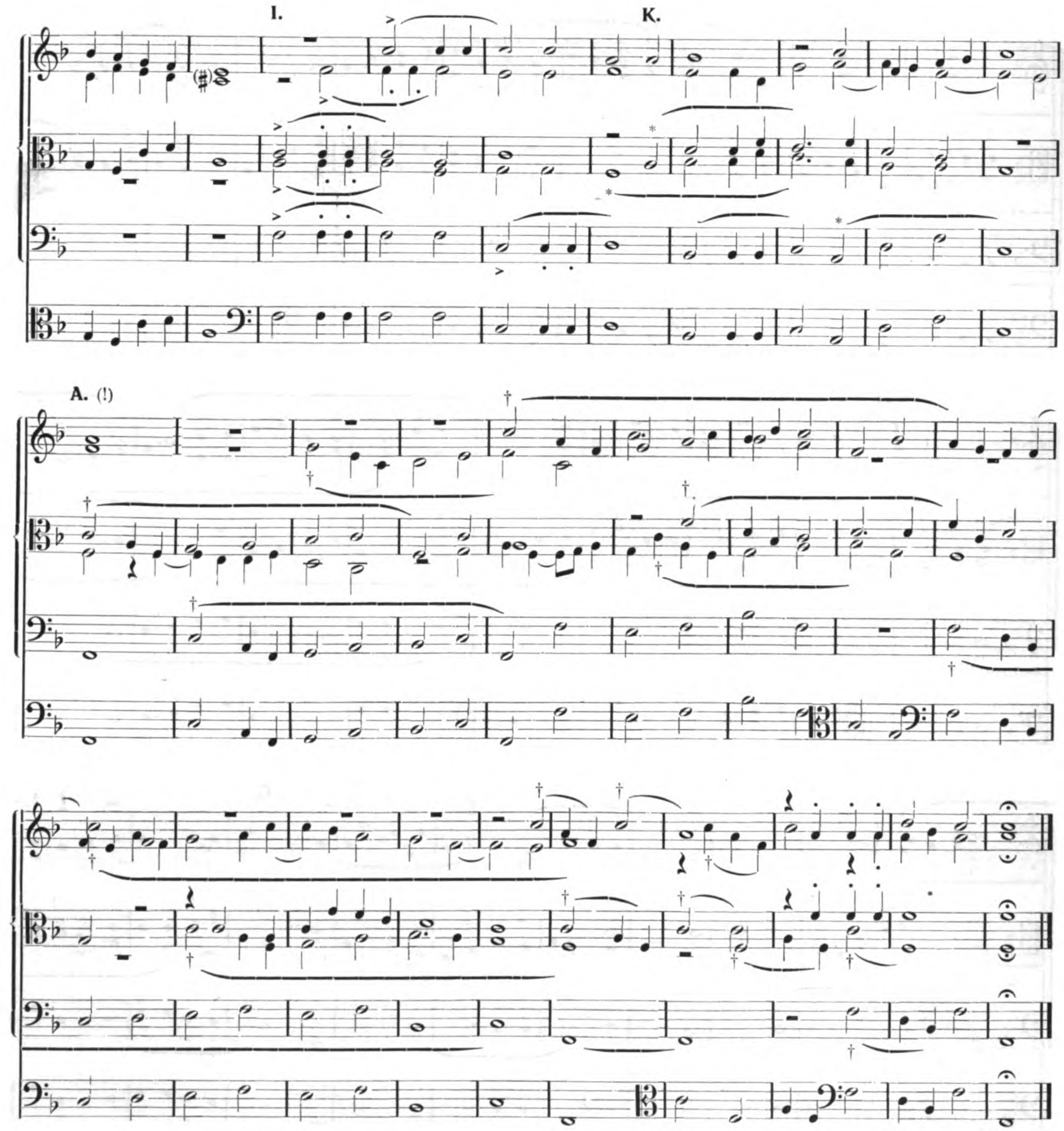
Alle vier Canzonen Merulos haben übrigens (wie die ganze Sammlung) einen »Basso seguente«, d. h. eine nicht selbständig geführte, sondern die jeweilig tiefsten Töne aufweisende Orgelstimme, die natürlich für die Aufführung mit kantabeln Instrumenten als besondere Stimme (Generalbaß) in Frage kommt, dagegen bedeutungslos ist, wenn die Stücke überhaupt auf der Orgel gespielt werden. Wenigstens ist das meine aus den obigen Ausführungen sich ergebende Meinung. Mit Motiven wie denen von No. 23, die stark gegen die konventionellen fast alles Ausdrucks baren der Mehrzahl der älteren Conzonen und Ricercari abstechen, kommt Merulo bereits Frescobaldi sehr nahe, dessen Arbeitsweise noch durchaus dieselbe ist, der aber eben durch scharfgeschnittene thematische Motive auffällt.

Claudio Merulo (1533—1604).

Canzon da sonar a 5 (Ricercar).




C.
D.
E.
F.
G.
H. (vgl. B.)



Lose Blätter.

Die Heirat wider Willen.

Komische Oper in drei Aufzügen von E. Humperdinck.

Erstaufführung im Berliner Opernhause am 14. April.

Von Rud. Fiege.

Es war natürlich ein Erfolg. Nicht ein stürmischer, aber doch ein warmer. Er ging freilich nicht vom großen Publikum aus, sondern von allen den vielen Verehrern des berühmten Komponisten von Hänsel und Gretel. An ihrer Spitze stand Frau Cosima Wagner, die allen Fragenden versicherte, daß das neue Werk vortrefflich sei. Liebend hatte sich seiner der Freund *Richard Straufs* angenommen, so daß es musterhaft herauskam. — Was kann doch unsere Oper leisten, wenn es darauf ankommt, das einmal zu zeigen! Es sollte eigentlich immer darauf ankommen.

Wer den Klavierauszug sich vorher angesehen hatte, der war entzückt. Wer aber auch den Text unter den Noten las, der mußte bedenklich werden. Wer nun noch theatererfahren war, der sagte sich, daß diese kunstvolle gehaltreiche Musik mit ihrer gelehrten kontrapunktischen Arbeit für eine komische Oper nicht passe, sagte sich

auch wohl noch mehr, was die Aufführung auch bewahrheitete, und was ich nun als Fehler und Mängel des Werkes feststellen und in aller Kürze begründen muß.

Der erste und schwerste Fehler ist die Wahl des Stoffes. Eine längst abgetane Operettenhandlung ist es, die das neue Textbuch einem Lustspiele des Alexander Dumas entnimmt, dem »Fräulein von St. Cyr«. Ein Marionettenstück, in dem der Zufall oder der Einfall des Autors alles fügt. Keine organisch sich entwickelnde Dichtung. Zwei Stiftsfräulein laufen zwei Kavalieren in die Arme, die sie gar nicht kennen. Als diese sie aus dem Institute entführen wollen, werden sie verhaftet und in die Bastille geworfen. Frei können sie werden, wenn sie die Mädchen heiraten, was sie ja von allem Anfang — wenigstens der Graf und Hedwig — wollten. Nun aber wollen sie es nicht, denn auf einmal halten sie die Mädchen für falsch. Zum Altare führen sie sie aber doch. Und dann reisen sie ohne ihre Frauen an den lustigen Hof von Madrid. Bald erscheinen die Gattinnen auch dort, um zu politischen Zwecken das Herz des Königs zu erobern. Das verwehren ihnen aber die Männer doch und sind ihnen plötzlich wieder zugetan. So kehren die wider Willen Verheirateten als glückliche Ehepaare nach Paris zurück.

Nichts von dem, was uns in Hänsel und Gretel so anheimelte und entzückte, findet man in dieser Handlung. Nicht die Schilderung der Eltern- und Geschwisterliebe, nicht die frohen Spiele und lustigen Streiche der Jugend, nicht den Zauber des Waldes, nicht das Grauen vor Hexen, nicht den beseligenden Glauben an Schutzengel. Kein Herz, kein Gemüt! Eine recht zusammengesuchte, unerquickliche Handlung, in der mancher auch gar keine Komik finden wird. Und sie ist in eine durchaus nicht gewählte, oft sogar unfeine Sprache gefaßt. So meint einmal der Liebhaber Duval, er habe der Dame die Ehre nicht genommen, wenn sie eine habe, könne sie sie sich ja einpökeln lassen! — So hätte sich Hänsels betrunkener Vater wohl nicht einmal ausgedrückt.

Bei der Bearbeitung des Textes greift Humperdinck leider wieder zur melodramatischen Form: der Sprechton erklingt mit Musik. Und in längeren Szenen herrscht das gesprochene Wort. Wollte er von seinem Meister Wagner es nicht lernen, so hätte er bei Wolf-Ferrari in den Neugierigen Frauen ersehen können, wie man auch den Unterhaltungsstil in musikalischer Weise behandelt. Wo der Personen Sprache der Gesang ist, da wundert man sich, wenn sie plötzlich zu reden anfangen.

Humperdinck ist ein zu ernster Musiker, er arbeitet zu gründlich, und die polyphone Schreibweise ist ihm zu geläufig, als daß er für dieses oberflächliche Operngedicht, das man ruhig der Operette hätte lassen sollen, den leichten oder gar einen leichtfertigen Ton anschlagen könnte. Um doch komische Züge anzubringen, läßt er einen Darsteller ein paarmal pfeifen, bedient sich auch gelegentlich der Tanzform und streut ziemlich viele Koloraturblüten in die Musik, doch selten gelingt dieser eine weit gespannte Kantilene. Wieviel Kunst in der Orchesterarbeit steckt, das kommt den meisten derer, die diese Komposition nur hören, nicht zur Erkenntnis. Die Musiker entzückte der Klavierauszug, und sie waren dann verwundert, daß es von der Bühne her nicht so klang, wie sie am Klaviere geglaubt hatten. Nun kann man leider von den vielen zur Verarbeitung gelangenden musikalischen Motiven nicht sagen, daß sie sonderlich ausdrucksvoll seien. Bedeutsam sind zwei längere Orchestervorspiele, die jedoch in der komischen Oper fehl am Ort erscheinen. Es hebt sich — für das große Publikum ein Fehler — aus der stets ernst und gründlich einherschreitenden Musik nur selten etwas leicht ins Ohr Fallendes heraus. Da wäre nur ein Duett zu nennen, das Nachtigallenschlagen begleitet und ein mit Koloratur verziertes Sopranwalzerlied. Ein Quartett im 2. Akte bildet vielleicht den musikalischen Höhepunkt des Werkes. Ein mächtiger Chor am Schlusse ist von großer Wirkung, paßt aber nicht in den Rahmen. — Die Aufführung unter *Richard Strauſs* war musterhaft. Die Damen *Destinn* und *Herzog* gaben mit den Herren *Philipp* und *Hoffmann* die zwei Liebespaare in hervorragender Weise. — An allen Aktschlüssen war der Beifall laut, und mit den Darstellern mußte auch der Komponist wiederholt zum Danke vor dem Auditorium erscheinen.

Über Cherubinis »Wasserträger«.

Von Dr. Max Arend.

Aus der Opernsaison in Leipzig ist eine mehrmalige Aufführung von *Luigi Cherubinis* »Wasserträger« (und zwar, für den Kenner doppelt angenehm, nicht in einer Bearbeitung, etwa der von Langer-Pasqué, sondern im Original) zu erwähnen. Leipzig ist die einzige Bühne deutscher Zunge, und wohl überhaupt die einzige Bühne, welche den »Wasserträger«, die einzige Cherubinische Oper, die sich in die Gegenwart gerettet hat, noch ständig in ihrem Spielplane hat. Zum Beweise die (den Registerbänden des bei Breitkopf & Härtel erscheinenden »Deutschen Bühnenspielplans« entnommenen) statistischen Zahlen seit 1899: in der Zeit vom 1. September 1899 bis 31. August 1900 erscheint das Werk auf 3 Bühnen (Leipzig 2 mal, Kassel 3 mal, Schwerin 2 mal), 1900/1901 auf 4 Bühnen (Leipzig 2 mal, Rostock 2 mal, Hamburg 1 mal, Altona 1 mal), 1901/1902 auf 6 Bühnen (Leipzig 3 mal, München 5 mal, Würzburg 1 mal, Chemnitz 2 mal, Halle 2 mal, Königsberg 4 mal), 1902/1903 auf 3 Bühnen (nicht in Leipzig, in Mannheim 3 mal in der Langer-Pasquéschen Bearbeitung, in Bremen und Düsseldorf je 1 mal im Original), 1903/1904 auf 2 Bühnen (nicht in Leipzig, in Plauen 1 mal, in Stettin 1 mal in der genannten Bearbeitung), 1904/1905 in Leipzig. Man sieht, daß jede der aufgeführten Bühnen das Werk nur in einer einzigen Saison gibt und dann wieder fallen läßt, mit Ausnahme von Leipzig; mit andern Worten: in Leipzig gehört das Werk dem stehenden Spielplan an, wenn es auch nicht sehr häufig aufgeführt wird, auf allen andern deutschen Bühnen ist es Experiment. Es ist angemessen, wenn man von Leipzig berichtet, auf diesen, man darf sagen Vorzug des Leipziger Operntheaters hinzuweisen.

Fragt man nun, hat die Leipziger Bühne recht oder alle andern, so ist die Antwort immerhin nicht mit einem Worte zu geben.

Die äußere Handlung ist mit großem Bühnengeschick entworfen, hat im ersten Akt eine geschickte Exposition, im zweiten den Höhepunkt und im dritten kurz vor dem Schluß eine ergreifende Peripetie; sie interessiert schon wegen der frappanten Parallele zu Beethovens Fidelio, die durch die Ähnlichkeit des musikalischen Stils der Komponisten noch frappanter gemacht wird. Graf Armand, der Parlamentsvorsitzende, wird von einem politischen Gegner verfolgt und muß mit seiner aufopferungsbereiten Gemahlin fliehen, weil er dem Volke gutes tat. Der Segen einer guten Tat läßt ihn schließlich gerettet werden. Man sieht, 1801 war das Werk in Paris ein sehr geschickter Appell an die Volksgunst, denn obwohl das Stück in der Mitte des 17. Jahrhunderts spielt,

empfand es jedermann als in der Gegenwart liegend. In Deutschland, wo die Oper sich länger als in Frankreich gehalten hat, bot sie der Sentimentalität der Menge reiche Nahrung. Ein Appell an die Menge sind auch die zum Teil derbkomischen Scenen, in denen sich der biedere Wasserträger im Prosa-Dialog auszeichnet. Immerhin aber stören diese komischen Intermezzi auch den Zuschauer von Geschmack kaum, denn wenn der Stoff den Adel im Volksherzen sucht, so ist damit ja von selbst die Vermischung des tragischen und komischen Stils gegeben.

Die Cherubinische Musik mit ihrer italienischen Glut, ihrem französischen Pathos, ihrer ungeheueren Formgewandtheit und Beweglichkeit, ihrer klassischen Vollendung und ihrer außerordentlichen Vornehmheit ist ein Meisterwerk. Leider können unsere Sänger sie nicht singen. Denn das Cherubinische Verhältnis zwischen Gesang und dem überaus feinsinnig-decenten Orchester setzt den Glanz und die Gesangskunst italienischer Stimmen von 1801 voraus, mehr noch als Mozart und Gluck. Bei den Leipziger Aufführungen dagegen wurde man den Eindruck nicht los, als ob zu dieser feinen Begleitung das Begleitete fehle. Herr *Schelper*, der, wie vor einem Vierteljahrhundert, die Titelrolle sang, genügte darin gesanglich immerhin noch am meisten, wenn schon er die Spuren des Alters seiner Stimme nicht verdecken kann; auch schauspielerisch war seine Leistung, wenn auch vielleicht etwas zu sehr nach der Seite der Derbheit und Großsprecherei hinneigend, doch durchaus annehmbar.

Hätte *Riemann* mit seinem, im Artikel Richard Wagner seines Musiklexikons geäußerten Meinung recht, daß das Musikdrama Wagners mit seiner Bevorzugung des Dramatischen, seiner Vermeidung der geschlossenen musikalischen Formen, dem philosophischen Hintergrund seiner Texte, als Gegengewicht an seine Seite Werke von geschlossenen musikalischen Formen, deren Texte die Aperzeption weniger belasten, ziehen müsse, so müßte ein Werk wie Cherubinis »Wasserträger« zu den meistgegebenen außerwagnerischen Opern gehören. Und doch sehen wir, daß auch dies letzte Werk dieses Meisters nur noch in Leipzig, und zwar auch hier ohne volles Stilverständnis, gegeben wird. Suchen wir nun eine höhere Warte auf und vergleichen etwa den Dramatiker Cherubini mit dem Tragiker Gluck, dann wissen wir freilich, warum Cherubini sich nicht halten kann. Der musikalisch-technische Fortschritt von Gluck zu Cherubini ist ein gewaltiger, aber von der tragischen Hoheit Glucks ist überhaupt nichts übrig geblieben. Das Verhältnis Glucks zu seinen Nachfolgern — zu denen auch Mozart gehört — ist das, daß diese Nachfolger musikalisch reicher sind (Mozart natürlich noch in ganz anderem Maßstabe als der im Vergleich mit Mozart mehr auf das Formale gerichtete Cherubini), daß aber in dramatisch-tragischer Hinsicht nicht nur ein Rückschritt, sondern viel mehr als dies: ein vollständiges Verlieren des Stiles der Tragödie festgestellt werden muß. Um für Glucks Erhabenheit und tragische Gewalt nur einen Maßstab zu haben, muß man auf die antike Tragödie zurückgehen, oder in die Zukunft nach Bayreuth schauen, aber um Maßstäbe für die Cherubinische Oper braucht man nicht verlegen zu sein: die nächste (vornehme) Dichtung liefert uns den Maßstab.

Und so hat man nach dem Anhören des außerordentlich interessanten und man kann selbst sagen schönen Werkes den Eindruck: schade, daß die Geschichte so grausam sein muß, auch so Bedeutendes verschwinden zu lassen, um den für das Neue erforderlichen Raum zu schaffen. Dem weitern musikalischen Publikum bleibt übrigens die Ouvertüre, der musikalisch wertvollste Teil der Oper, im Konzertsaal erhalten, außerdem vielleicht das reizende, die Oper eröffnende und später sogar leitmotivisch verwendete (!) Savoyardenlied in G moll (poetische Idee, Tonart und sogar die Quintenführung zu Anfang erinnern flüchtig an die Ballade der Senta).

Vielleicht aber ist die Betrachtung eines Werkes, wie des »Wasserträgers«, geeignet, für einen Gedanken zu werben, den Verfasser kürzlich an anderer Stelle[1]) andeutete: daß es nämlich Aufgabe unserer Opernbühne sein müsse, auch über die Oper des 18. und 17. Jahrhunderts, zurück bis Monteverdi, durch regelmäßige historische Cyklen einen Überblick zu geben: in diesen dürfte Cherubini nicht fehlen. Hier geht uns Paris unter Vincent d'Indy mit seiner Schola cantorum mit führendem Beispiel voran: den Pariser Musikern ist der »Orfeo« oder die »Incoronazione di Poppea« von Monteverdi nicht unbekannt. Es kann nicht bezweifelt werden, daß diese Kenntnis das Verständnis der noch auf der Bühne lebenden Werke befruchtet und bereichert.

Eine Aufführung von K. Loewes »Sühnopfer des Neuen Bundes«.

Von Oskar Brüssau in Jarmen (Pommern).

Die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« kämpfen »für die Verinnerlichung der Musik, für ihre Zurückführung an den häuslichen Herd, in die keusche Halle der Kirche, und sie bekämpfen den hohlen Schein äußerlichen Virtuosentums jeder Art« (Jahrgang IX, No. 3, S. 50). Diesem Zweck entspricht es, daß wiederholt in ihren Spalten auf den Balladenmeister und Oratorienkomponisten Dr. Karl Loewe hingewiesen ist.

Vor 5 Jahren berichtete Dr. Leopold Hirschberg-Berlin über das neu aufgefundene Passions-Oratorium Loewes »Das Sühnopfer des Neuen Bundes« (Jahrgang IV, No. 11, S. 166 f.). Damals war das Werk in der Hofkirche zu Stuttgart aufgeführt. Seitdem sind unseres Wissens zwei weitere Aufführungen in Bremen gefolgt, beide Mal mit großer, nachhaltiger Wirkung. In den letzten Wochen ist das Werk des Pommerschen Meisters in seine Heimat zurückgekehrt durch die Aufführung in Jarmen. Es kann ein weitergehendes Interesse haben, über einige Beobachtungen zu berichten, welche sich aus diesem Unternehmen in einer kleinen Landstadt ergeben haben.

Schon vor Jahresfrist hatte hier Loewes »Auferweckung des Lazarus« eine tiefgehende Wirkung ausgeübt. Der emsige und verständnisvolle Leiter des kleinen Kirchenchores — aus etwa 25 Mitgliedern bestehend — Kantor *B. Kasten* verstand es, das Notenmaterial zum »Sühnopfer« von der Königl. Bibliothek zu Berlin und aus den Kreisen der Loewefreunde zusammen zu schaffen. Zwei Monate währten die Proben, für die kleinen Verhältnisse eine immerhin erkleckliche Leistung. Tüchtige Solokräfte aus Berlin stellten sich aus Liebe zu Loewes Musik zur Verfügung: Frau *K. v. Pilgrim* (Sopran), Fräulein *Else Vetter* (Alt), Hofopernsänger a. D. *Krause* (Baß). Die Tenorpartie übernahm Lehrer *Falkenberg*-Jarmen. Am Nachmittag des Palmsonntags — als Nachfeier der Konfirmation und Einleitung der diesjährigen Festgottesdienste — wurde es zu Gehör gebracht und erzielte hier eine Wirkung, wie sie bisher noch nicht dagewesen war.

[1]) Im »Klavierlehrer« 1904, No. 22 und 23 anläßlich einer biographischen Skizze betreffend Guglielmi.

Nicht ein »Konzert«, sondern eine Gemeindefeier war es, welche die tausendköpfige Menge nach dem Urteil vieler erlebte. Von jeglichem Eintrittsgeld war abgesehen, um niemanden auszuschließen, auch so deckten die Gaben am Ausgange alle Unkosten. Die Altarkerzen brannten; noch war der frische Konfirmationsschmuck auf dem Altar und an den Wänden vorhanden. An passenden Stellen war die gesangliche Beteiligung der Gemeinde vorgesehen, indem sie durch einige der bekanntesten Choralverse am Schluß der Teile und am Ende des Ganzen den Gedanken des Textes aufnahm. Ihr lebhaftes, andächtiges Singen bewies, auf welches Verständnis dieses Mittel stieß, das unseres Wissens durchaus im Sinne Loewes ist. Und der Eindruck des Gehörten ist ein so nachhaltiger, daß noch immer die musikalischen Feierstunden den Gesprächsstoff bilden, um so bemerkenswerter, als das hiesige Temperament an sich nicht geneigt ist, derartige Eindrücke leicht auf sich wirken zu lassen.

Wir geben diese Darstellung der Passionsfeier in einer kleinen Stadt, weil daraus unseres Erachtens hervorgeht, welche Bedeutung Loewe hat, um durch seinen musikalischen Genius das Gemeindeleben anzuregen. Der von *W. Telschow* nach den Schriftworten gedichtete Text hat schon an sich dichterischen und erbaulichen Wert. Lapidar führen gleich die ersten vier Sätze der Solostimmen — die durch Jesus Geheilten veranschaulichend — in die rechte Stimmung ein, dramatisch lebendig antwortet der erste Chor — die Freunde des Lazarus —: »Er, den ihr suchet, er ist hier!« und weihevoll schließt dieses kurze Vorspiel mit der Choralmelodie: »Wie soll ich dich empfangen!« Das ganze Passionsdrama: Salbung und Abendmahl; Gethsemane, Kaiphas, Pilatus; Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung — geht an uns vorüber. Wirkungsvoll sind die Gedanken herausgearbeitet und eine wunderbare Einheit zwischen Text und Musik hergestellt, so daß auch der Musiklaie unschwer zum Verständnis des musikalischen Gedankens durchdringen kann. Daß Karl Loewe keine musikalische Schaumschlägerei treibt, ist bekannt. Aber nicht leicht hat es jemand verstanden wie er, zugleich im besten Sinne populär zu werden. Die dramatische Wucht mancher Tonsätze und dann wieder die reiche Melodik einzelner Arien, die farbvolle Orgelbegleitung, die bekannten Choralsätze, welche wie Ruhepunkte wirkten, bildeten zusammen eine hinreißende Einheit, und die lautlose Stille in der zweistündigen Aufführung zeugte von der Ergriffenheit, welche erzielt wurde.

Zu dieser Popularität Loewescher Oratorienmusik gesellt sich die Einfachheit seiner Mittel. Die Verhältnisse für die Aufführung in Jarmen waren die denkbar schlichtesten. Aber auch ein kleiner Chor vermag bei ernstem Eifer unter einem verständigen Dirigenten diese von Loewe gestellte Aufgabe tonrein und im Vortrag angemessen zu leisten. Wo eine Instrumentalbegleitung (Streichquintett) angängig ist, wird sich die Wirkung stellenweise noch erhöhen; aber auch eine gute Orgel, gut gehandhabt, reicht völlig aus. Man muß staunen, wie Loewe mit verhältnismäßig kleinen musikalischen Mitteln solche mächtigen und verschiedenartigen Wirkungen hervorzurufen versteht.

Nach dieser Aufführung, in Verbindung mit der Lazarusaufführung, ist hier dem Pommerschen Meister ein Stück Heimatboden wieder erobert. Es besteht vielfach der Wunsch, auf der begonnenen Bahn fortzuschreiten und nach und nach andere Oratorien Loewes in Angriff zu nehmen. Wir möchten aber auch andere mit diesen Zeilen darauf aufmerksam machen, welch dankbare Aufgabe diese Oratorien darstellen, indem sie im stande sind, nicht nur ein Konzertpublikum zu unterhalten, sondern eine Gemeinde im edelsten Sinn zu erbauen. Wenn weiterhin kleinere Chöre diese Anregung benutzen, so wird es auch möglich werden, dieses herrliche Tonwerk durch den Druck leichter zugänglich zu machen. Bisher ist nur die Partitur bei der Gadowschen Buchhandlung in Hildburghausen erschienen. Es wäre nötig, daß für Klavierauszug und Stimmenmaterial der Verleger Mut gewänne.

Für die Chöre im Dienste der evangelischen Gemeinde wäre damit ein selten schönes Werk gewonnen.

Passionsoratorium von Woyrsch.

Von Otto Schmid.

Der Königl. Musikdirektor Prof. *Oskar Wermann* in Dresden wird, wie jetzt bestimmt verlautet, Ende dieses Jahres in den Ruhestand treten. Es war also das letzte Mal, daß die musikalische Charfreitags-Feier in der Kreuzkirche daselbst seiner Leitung unterstand. Abweichend von dem sonstigen Gebrauch, demzufolge in den letzten Jahren abwechselnd die Matthäus-Passion und die H moll-Messe (früher u. a. Kiels »Christus«) zu Gehör gebracht wurde, vergönnte Wermann diesmal einem neuzeitlichen Meister das Wort. *Franz Woyrsch* war es, dessen »Passionsoratorium« er sich zur Aufführung auserkoren hatte. Wollte er damit zeigen, daß er »mit der Zeit« gehe? Er hatte es nicht nötig, das bewies er des öfteren mit den Programmen seiner Veranstaltungen, vor allem seiner weit über das Weichbild Dresdens hinaus rühmlich bekannten Sonnabend-Vespern. Wollte er mit der Vorführung des hohe Ansprüche stellenden Werkes ad oculos demonstrieren, daß für ihn der Ruhestand keine Notwendigkeit sei, daß dieser ein freiwillig erwählter sei? Wie dem sei. Das letztere hat er bewiesen. Wer ein solches Werk so hingebungsvoll einstudiert und in so gelungener Weise herausbringt, der tritt im Vollbesitz seiner Kraft vom Schauplatz ab. Zu dem Passionsoratorium selber kommend, so sprach es uns zwar durchaus als die Kundgebung eines Eklektikers an, als ein Werk, das, gleich der religiösen Gesinnung unserer ganzen Zeit, die Kompromißnatur nicht zu verleugnen vermag, aber es »sprach« uns doch eben »an«. Es ist nicht mehr die ältere Schule der Kirchenkomposition, die Woyrsch vertritt, die Kielsche wollen wir sie einmal nennen, die ihren eigentlichen Halt und Gehalt bei Bach und Beethoven sucht und findet und von Mendelssohn mehr und mehr loszukommen trachtet. Es ist vielmehr ein gewisser neuromantischer Zug in diesem Passionsoratorium. Die, man kann nicht anders sagen als spezifisch katholischen Anwandlungen, die Wagner zu einem besonderen Schätzer Palestrinas machten, und ihn mehr und mehr zum Mystischen zogen und schließlich zum »Parsifal« begeisterten, gewannen auch über Woyrsch einige Gewalt. Sie zeigen sich u. a. in dem sehr schönen a capella-»Vaterunser« gleicherweise wie in dem Orchesterzwischenspiel nach Christi Verscheiden am augenfälligsten. Indessen Woyrsch verfällt ihnen nicht mit Haut und Haar. Dazu hat er als Eklektiker auch von anderen Meistern zu gründliche Kenntnis. Vor allem kannte und schätzte er doch auch seinen Bach. Von ihm entlehnte er schon in der Anlage manches glücklich, so die Einführung bezw. Beibehaltung der Evangelisten-Partie, der dramatisch in die Handlung eingreifenden Chöre usw. Von ihm lernte er, begreiflicher- und nur zu billigenderweise, nicht am wenigsten im Bereiche der Chorpolyphonie. Aber auch

Brahms und Mendelssohns Einflüssen begegnet man, jenen als den sentimentalen Neigungen dieser in etwas wehrend und den Soli und Soli mit Chor die kirchliche Strenge wahrend. Und soll man auch das noch erwähnen, so ist das Werk selber als Ganzes betrachtet, ein solches eines Kompromißschließens. Es ist eine »Passion«, im wesentlichen nach dem Johannes-Evangelium, und bei Verzicht auf den Choral als Gemeindegesang doch wiederum auch ein »Oratorium«. Aber schließlich, und das ist die Hauptsache, ist doch eben etwas Ganzes aus allem diesen geworden, ein schönes, von künstlerischem Fleiß und echter Weihe erfülltes Werk, dessen Drucklegung dem Verlag von Chr. Friedr. Vieweg, der übrigens auch Einzelnummern daraus allgemein zugänglich machte (den a capella-Chor »Vaterunser« und die Soli »Sei getreu bis in den Tod«, »Lasset uns ihn lieben« und »Zion strecket die Hände aus«), als Verdienst anzurechnen ist. Auf die hiesige Aufführung kommend, so sagten wir Eingangs schon, daß sie eine Tat *Wermanns* war. Der trefflich geschulte verstärkte Kirchenchor mit dem vom Allgem. Musikerverein gestellten Orchester gab gleichsam die Basis ab. Die Soli sangen die Damen *Schenker* und *Schäfer* von der Hofoper und die Herren *Plaschke*, gleichfalls von der Hofoper, *Rabot* und *Eduard Mann*, letzterer der »Evangelist« par excellence. An der Orgel waltete Herr Organist *Sittard* seines Amtes, am Pulte der Harfe Frau *Bauer Ziech*, an dem der Violine Herr *Kratina*, beide von der Königl. Kapelle.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Mai. Die Königliche Oper hatte den glücklichen Gedanken, R. Wagners Nibelungen-Zyklus zu ermäßigten Preisen zu geben, und es liefen so viele Bestellungen ein, daß nur deren kleinerer Teil berücksichtigt werden konnte. Viel weniger interessiert man sich für E. Humperdincks neues Bühnenwerk: »Die Heirat wider Willen.« Die bösen Berliner, die einst die Euryanthe als Ennuyante bezeichneten, sagen jetzt, sie gingen in »Humperdincks Oper wider Willen«. — Am 1. Mai erstanden zwei neue lyrische Bühnen, die Wolzogen-Oper und die Kroll-Operette, wie sie heißen sollte, während sie in der Tat den langatmigen Titel führt: »Operette im Neuen Königlichen Opern-Theater (Kroll).« Was nun die Erstgenannte anbetrifft, so findet sie sich einstweilen — denn später gedenkt sie ein eigen Heim zu gründen — im bisherigen Thalia-Theater, das schon früher einmal längere Zeit hindurch Opernhaus war. Ernst v. Wolzogen will hier das musikalische Lustspiel pflegen und glaubt, es sei von dieser Gattung genug vorhanden, oder es werde doch bei der Aussicht, auf seine Bühne zu gelangen, soviel neu erstehen, daß es ihm an geeigneten Stücken nicht fehlen könne. Man darf nun den Tag nicht nach dem Morgen beurteilen, aber verheißungsvoll ging die Sonne dem ersten Operntage nicht auf. Zuerst gab es des alten Wieland altes Scherzspiel »Das Urteil des Midas«. Es bringt Apoll mit den Musen, den Gott Pan nebst vielen Faunen und den König Midas auf die Szene. Der Witz besteht nun darin, daß dem Midas der Pangesang besser als der Apollogesang gefällt, wofür er mit Eselsohren geschmückt wird. Dazu gab *Hans Hermann* die Musik, deren Fehler es ist, nicht dramatisch zu sein. Und dabei tritt sie mit Instrumentalmassen auf, die für eine Götterdämmerung ausreichten. Was in geschmeidiger Gliederung eine gefällige Kunst darstellen sollte, das braust gleichförmig und ausdrucksarm an uns vorüber. — Etwas besser stand es um die zweite Gabe des Abends. E. v. Wolzogens Textbuch aber zu der zweiaktigen Oper »Die Bäder von Lucca«, deren Vorgänge Heines Reisebildern entnommen sind, hatte doch das geringere Verdienst an dem Achtungserfolge des Werkes. Lustig ist es auch nicht. Arbeitet es doch mit verbrauchten Figuren und oft verarbeiteten Geschehnissen. Über Gumpelino haben wir in früher Jugend lachen können, auch über den Trank, der des Herzens Sehnen stillen sollte, in Wahrheit aber nur eine allzu schnelle Verdauung bewirkt — jetzt sagen wir mit dem Schusterbuben David dazu: »Hab' ander Gefallen.« Die Musik *Bogumil Zeplers* zu diesem Reisebilderlustspiele ist besser als manches, was wir sonst von dem unter Freundesverhimmelung leidenden Tonsetzer kennen. Macht er sich noch mehr von der Walzersucht los, wird's um seine Musik noch besser stehen. Er scheint mir nach dieser Probe seines Könnens der Mann zu sein, der wirksam an der Erstehung des musikalischen Lustspiels mitarbeiten könnte. Hat die Wolzogen-Oper noch andere Stücke vorrätig, so wird sie bald damit herausrücken müssen, denn diese ziehen ihr kein Publikum an. Möchten die andern besser sein! — Die Krollbühne ist an den bisherigen Direktor des Erfurter Stadttheaters, Hofrat *Köbke*, verpachtet. Er überließ sie zunächst dem Wiener Operettenleiter *Zeller*, der mit seiner Gesellschaft die Wiener Tanzoperette »Jung Heidelberg« aufführt. Später wird er dann wohl die Bühne der Oper widmen und es versuchen, die schöne Zeit des alten Krolltheaters neu erstehen zu lassen. Die jetzt aufgeführte Operette ist teilweise aus der Hinterlassenschaft *Millöckers*. Was fehlte, fügte *E. Reiterer* dazu. Und auch seine Walzer, da die Schablone doch einmal vorhanden ist, sprachen an. Ein paar echte Wiener Darsteller gehören ja zu diesen Bühnenwerken. Sie waren da, also gefiel die Operette.

Wenn ich bei dem Berichten über die Konzerte der letzten Wochen des Musikjahres chronologisch verfahre, wobei es naturgemäß etwas bunt zugehen muß, so ergibt sich schließlich eine große Steigerung. — Das letzte Philharmonische Konzert war ein Beethoven-Abend, in dem u. a. die Professoren *G. Schumann*, *J. Joachim* und *R. Hausmann* das Konzert für Klavier, Violine und Violoncello ausführten, wobei leider nur der Klavierpart erschöpfend gespielt wurde. — Eine junge Kölner Pianistin, *Ellen Ney*, erwies sich als starkes, aber noch ungezügeltes Talent mit bedeutend entwickelter Technik, aber noch nicht beseeltem Vortrage. — Eine Koloratursängerin *Elsa Verny* aus München trug mit meist angenehm klingendem Stimmchen musikalisches Lauf- und Zierwerk tadellos vor, zeigte aber auch in Liedern zarten Charakters Empfindung. — Herr *Bernh. Stavenhagen* erwarb sich als Orchesterleiter volle Anerkennung, Er führte G. Mahlers erste Sinfonie vor, die im ganzen den Kritikern recht wohl gefiel, dem Auditorium weniger. Ich fand Bedeutendes neben Gewöhnlichem stehen, hörte oft Musik, die meinen doch vielerfahrenen Ohren keine mehr war, fand mich mit einem abermaligen zweiten Walzersatze gut ab, meinte indes doch, G. Mahler spaße, als er aus dem Trauermarsche in ein Zerrbild desselben überging. Dann deklamierte — dies »Deklamieren« ist ein seltsam Mittelding zwischen pathetischem Reden und Singen —

E. v. Possart das unangenehme E. v. Wildenbruchsche Paradestück »Hexenlied« mit der teils überflüssigen, teils störenden Musik von *M. Schillings.* — Es gibt auf jedem Gebiete Moden, die man sich ausleben lassen muß. Alles Reden dagegen hilft nichts. Dazu gehörte früher der Zopf und die Krinoline, die Deklamation des »Strike der Schmiede« und des »Geschundenen Raubritters«, dazu gehört noch das Einzwängen der Leonoren-Ouvertüre in den »Fidelio«, die Ranganweisung des Kapellmeisters über den Schöpfer eines musikalischen Werkes und das Melodram. — Der letzte Abend des Halir-Quartetts war Beethoven gewidmet und brachte, wunderbar zu sagen, eine Neuheit. Das Trio für Klavier, Violine und Violoncello Op. 7, No. 3, hatte jemand zum Quintett verarbeitet, das dem Meister nicht gefiel. Er selbst übertrug es auf 2 Geigen, 2 Bratschen und 1 Cello. Mit Humor schrieb er auf das Titelblatt: »Bearbeitetes Terzett zu einem vierstimmigen Quintett von Herrn Gutwillen, und aus dem Schein von 5 Stimmen zu wirklichen 5 Stimmen ans Tageslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu einigem Ansehen erhoben von Herrn Wohlwollen. Wien, 14. August 1817.« Das Trio aber verbrannte er. — Das Quintett hat nicht die Ursprünglichkeit des Trios, das doch auf Klang und Spielart des Klaviers angelegt war. Aber es klingt dennoch vortrefflich und erschien als erfreuliche Darbietung der leistungstüchtigen Spieler. — Herr *Herm. Gura* gab zwei historische Loewe-Abende und war nicht ohne Erfolg bemüht, es im Vortrage seinem Vater nachzutun. — Herr *R. v. z. Mühlen* sang an mehreren Liederabenden mit großem Erfolge, künstlerischem und materiellem. — Ein neuer holländischer Chor, Spoels Vokal-Ensemble erwies sich als nicht von Bedeutung, und auch das Wiener Fitzner-Quartett interessierte nach den vortrefflichen Quartett-Konzerten der letzten Zeit nicht recht. — Aber wertvoll waren die Passionskonzerte, die Bachs Matthäus- und Johannes-Passion in meist hervorragender Weise brachten. Zum ersten Male hörte ich vom Oratorien-Vereine des Musikdirektors *C. Mengewein* die große Matthäus-Musik in einer nach jeder Richtung hin ausgezeichneten Weise, so daß man diese Aufführung eine künstlerische Tat von Bedeutung nennen darf. Rud. Fiege.

Bielefeld, 10. April. Harmonischer konnte die eben verflossene Saison kaum ausklingen als mit der Aufführung der Bachschen Matthäuspassion durch den Musikverein (Leitung: Herr *W. Lamping*). Der Chor war durch Mitglieder hiesiger Männergesangvereine und des Vereins für kirchliche Musik, das städtische Orchester durch auswärtige Kräfte wesentlich verstärkt worden, so daß 250 Ausführende dem monumentalen Werke ihre Kräfte widmeten. Von den Vereinsdamen war ad hoc eine Orgel für den großen Saal des Johannisbergs gestiftet worden, die sich allerdings dem imponierenden Vokal- und Instrumentalkörper gegenüber als etwas unzulänglich erwies. Es klappte vortrefflich. Befremdlich wirkte die mit den Singstimmen sich deckende Instrumentalbegleitung (Orgel und Streicher) zu den unvergleichlichen Chorälen an den Höhe- und Ruhepunkten des unvergänglichen Meisterwerkes, um so mehr, als die weit schwierigeren begleiteten Chöre durchweg vollendet herauskamen. Trotz goldreiner Stimmung schien es bisweilen, wenn unmittelbar nach dramatisch bewegten Chören auf Orgel oder Klavier (an Stelle des Cembalo) einleitende Akkorde zu Rezitationen usw. erklangen, als wäre die erforderliche Kongruenz nicht gewahrt geblieben, als stehe das einzelne Instrument dem Chor- und Orchester-Apparate gegenüber um Schwebungsteile zu tief. Sicher eine interessante Beobachtung für den Akustiker und Tonphysiologen! Wirken die starken Tonwellen so nachhaltig auf unser Hörvermögen, daß sie die Wirkung der ihnen unmittelbar folgenden schwächeren in etwas abstumpfen? — Die Soli waren mit anerkannten Vertretern dieser Partien besetzt: Evangelist: Herr *Pinks*, Leipzig; Jesus: Herr *Sistermanns*, Berlin; Sopran: Frau *Meta Geyer-Dierich* und Alt: Fräulein *Maria Philippi*, Berlin. Letztere Dame führte sich hier bestens ein. Das Violinsolo spielte unser neuer Konzertmeister Herr *Babell* voll Wärme und Empfindung. Er präsentierte sich seinerzeit mit Joachims Violinkonzert und den unheimlichen Hexentanz-Variationen von Paganini als Virtuose mit hochentwickelter Technik. — Das außerordentliche philharmonische Konzert am 31. März (Direktor: Herr *Traugott Ochs*), machte die hiesige Musikwelt u. a. mit R. Strauß' geistvollem Werke: »Till Eulenspiegel« bekannt. P. Teichfischer.

Hamburg. Prof. Woyrsch (Altona) brachte im dritten seiner Sinfoniekonzerte Svendsens »Romeo und Julie«, wie den Prolog eigener Komposition zu Dantes »Göttliche Komödie« in schwungvoller Weise zu Gehör. Von weiteren Orchesterkonzerten, gegeben von dem Verein Hamburgischer Musikfreunde unter Leitung der Herren Prof. *Spengel* und *Barth*, wäre viel zu berichten, doch beschränke ich mich nur auf das vierte, fünfte und sechste der Abonnementskonzerte der Berliner Philharmonie unter Prof. *Arthur Nikisch*, die auch in diesem Winter wieder ein Zentrum in unserer öffentlichen Musikpflege bilden. Spontane Begeisterung wurde dem Dirigenten, der namentlich in der Darbietung neuerer und neuester Schöpfungen Geniales gibt, zu teil. Ein Beethoven-Wagner-Konzert fand vor ausverkauftem Hause statt. Der Cäcilienverein (Prof. Spengel), die Altonaer Singakademie (Prof. Woyrsch), der Hamburger Lehrergesangverein (Prof. Barth) veranstalteten genußreiche Aufführungen. Im Cäcilienverein erschien Bachs »Der zufrieden gestellte Äolus« und d'Alberts neuestes Chorwerk: »An Deutschlands Genius«. Für die zuletzt genannte Komposition vermag ich mich nicht zu begeistern. Im Konzert des Cäcilienvereins, das choristisch noch weiter Brahms »Fest- und Gedenksprüche« brachte, erschien *Arthur Schnabel* im Vortrage des C moll-Konzertes und der Phantasie für Klavier, Chor und Orchester von Beethoven. Die Begeisterung für den außerordentlichen Künstler war eine spontane. — Klavier und Liederabende wie sonstige Konzerte fanden in übergroßer Zahl statt; daneben wurde die Kammermusik von auswärtigen und einheimischen Künstlern aufs reichhaltigste gepflegt. Die Böhmen beendeten ihren, aus sechs Konzerten bestehenden Cyklus schon am 31. Januar, mit glänzenden Erfolgen, auch dem Brüssler-Quartett, das in diesem Winter zum zweitenmal hier konzertierte, wurde reicher Beifall gespendet. Prof. Emil Krause.

Hannover. Die nun beendete Saison war hinsichtlich der Menge an Konzerten die wüsteste, die hier je erlebt wurde. Annähernd 140 Konzerte verschiedensten Stiles, darunter 8 Abonnementskonzerte unseres königl. Orchesters, 3 Konzerte der Berliner Philharmoniker, 3 Konzerte der »Musikakademie«, 14 verschiedene Kammermusikabende, etwa 80 Solistenkonzerte, dann Chor- und Kirchenkonzerte usw. An bedeutenden Novitäten lernten wir u. a. Strauß' »Sinfonie domestica«, Schillings »Hexenlied«, Boehes »Odysseus Ausfahrt« und »Insel der Kirke« kennen. Unter den vielen Solisten ragten Joachim, Sarasate, Petschnikoff, Kubelik, Mischa

Elmann, Vecsey, dann Reisenauer, Risler, Godowsky, d'Albert, Sauer, die Carreño, die Marx-Goldschmidt, ferner Edith Walker, Wüllner, Anni Münchhoff, Tilly Koenen, Frau Geller-Wolter, Helene Staegemann, van Rooy und Knüpfer als bedeutsamste Erscheinungen hervor. — Die Opernsaison brachte eine zweimalige zyklische Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen«, ferner als Novität Offenbachs reizende Oper: »Hoffmanns Erzählungen« sowie 3 Neueinstudierungen (»Othello« von Verdi, »Faust« von Gounod und »Djamileh« von Bizet). Von Wagner wurden sämtliche Werke mit Ausnahme des »Rienzi« in zusammen 26 Vorstellungen aufgeführt. Mozart war nur mit seiner »Zauberflöte« und seinem »Figaro« vertreten. Im ganzen wurden in 117 Vorstellungen 38 verschiedene Opern gegeben.

L. Wuthmann.

Berlin. Der akademische Verein »Organum« des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik feierte in den Tagen vom 12. bis 14. April d. J. sein 20. Stiftungsfest. Etwa 60 Alte Herren des Vereins aus allen Teilen der Monarchie waren zusammen gekommen, um die Bande der Freundschaft zu erneuern. Diese erste größere Kundgebung des verhältnismäßig jungen Vereins gestaltete sich in künstlerischer und materieller Beziehung zu einer höchst erfreulichen, da ernste Arbeit und harmlose Fröhlichkeit zu ihrem Rechte kamen. Am Morgen des 13. April fand in der Aula des neuen Akademie-Gebäudes ein feierlicher Festakt statt, zu dem sich auch die eingeladenen Professoren: Direktor Robert Radecke, Theodor Krause, von Henning, Hermann Schroeder, A. Egidi und C. Thiel eingefunden hatten. Der greise Direktor Radecke, welcher im Herbst seinen 75. Geburtstag feiert, begrüßte die ansehnliche Versammlung als »Herr des Hauses« und gab seiner Freude Ausdruck, neben seinen alten Schülern auch so viele frühere Studierende des Instituts begrüßen zu können. Die offiziellen Begrüßungsansprachen hielten die A. H. Domorganist Ernst Dieckmann-Verden und Kapellmeister Hans Sonderburg-Kiel, die Rede des Präsiden der Aktiven gipfelte in dem Hinweis auf den mächtigen Schirmherrn der Künste, Se. Majestät den Kaiser, zu dessen Huldigung die ganze Korona den »Kaisergruß« vom A. H. *Oslender*-Berlin anstimmte. Die wirkungsvoll für Orgel und Streichorchester instrumentierte Komposition wurde von Prof. H. Schroeder dirigiert. Der erhebende Festakt wurde durch einen Prolog und eine Fuge von Radecke eingeleitet, gesprochen bezw. gespielt von z. Z. Studierenden der Akademie. Nach einem Mittagsmahl im »Motivhause« fand in der Neuen Garnisonkirche ein Kirchenkonzert statt, zu welchem die »Organer« freien Zutritt hatten. Um das herrliche Konzert, in welchem allererste Kunstgenüsse gespendet wurden, machten sich namentlich die A. H. und Königl. Musikdirektoren Bernhard Irrgang, Organist an Heilig Kreuz und Franz Wagner, Organist an der Grunewald-Kirche sowie Organist Walter Fischer verdient. Irrgang spielte die Passacaglia von S. Bach und Fischer die Variationen über den Basso ostinato aus dem Crucifixus der H moll-Messe von F. Liszt mit meisterhaftem Können; Wagner führte mit seinem erst seit Jahresfrist bestehenden Kirchenchor die Choralkantate »O Haupt voll Blut und Wunden« für Soli. Chor, Violine, Oboe und Orgel von Max Reger mit zum Schluß überwältigender Wirkung auf. Die phänomenale Beherrschung der Kontrapunktik des Münchener Meisters erregte bei dem kunstverständigen Auditorium die höchste Bewunderung. — Das zwanglose Beisammensein am Abend im Restaurant »Alt-Baiern« wurde verschönt durch die Gegenwart des Prof. Radecke, dem zu Ehren noch in später Abendstunde sein »Aus der Jugendzeit« angestimmt wurde. Der nächste Morgen galt ernster Arbeit. Die geschäftliche Sitzung im »Motiv-Hause« dauerte über 3 Stunden. Unter andern wurden wichtige Anträge des A. H. Königl. Musikdirektor Konrad Schultz-Liegnitz beraten: Es sei mit allen Mitteln zu erstreben, daß alle Kirchenmusiker der Monarchie kraft ihres Amtes ständige Mitglieder der Gemeinde-Kirchenräte werden, daß — unbeschadet der üblichen Probe! — bei Bewerbung um offene Stellen das herabwürdigende nochmalige Examen durch einen, häufig nicht einmal vollwertigen Examinator wegfalle, und daß auf der Akademie für Kirchenmusik die Möglichkeit geschaffen werde, im Rahmen des bisherigen Studienganges 1—2 Hauptfächer zu studieren. Es sei dazu die Verlängerung der Studienzeit um 2 Semester erforderlich. Den Anträgen wurde mit Einhelligkeit zugestimmt, das Ergebnis in eine Resolution gefaßt und eine Kommission gewählt, welche die nötigen Schritte in der Angelegenheit unternehmen wird. Nachmittags führte eine prächtige Wagenfahrt die Komilitonen nach den herrlichen Terrassen in Halensee, wo der Kaffee eingenommen wurde. Eine Besichtigung der Villenkolonie Grunewald mit ihren landschaftlichen Reizen und abends ein Festkommers im Türkischen Zelt zu Charlottenburg beschloß das in allen Teilen herrlich verlaufene Fest.

Auf Wiedersehen zum 25. Stiftungsfest im Jahre 1910!

Vivat, crescat, floreat Organum!

Domorganist E. Dieckmann-Verden.

Greifswald. Der königliche Musikdirektor und Organist zu St. Nikolai *Friedrich Reinbrecht* veranstaltet regelmäßige Orgelkonzerte in der Nikolaikirche, in denen bedeutsame Orgelkompositionen vom Konzertgeber vorgetragen werden. Von J. S. Bach waren u. a. zu hören Präludium und Fuge in A moll, Fuge in C dur, Toccata in C dur und in D moll, von Mendelssohn die Orgelsonate in F moll, von Lißt Präludium und Fuge über B-a-c-h, von *Adolf Hesse* Toccata in As, von *Reinbrecht* verschiedene Werke, von *E. F. Richter* Fantasie für Orgel. Gesangsvorträge brachten angenehme Abwechselung.

— Für den Prolog Gerhart Hauptmanns zur jüngsten Schiller-Feier des Wiener »Konzert-Vereins« war — so meldet das »Berl. Tagbl.« — dem Dichter vom Verein ein Ehren-Honorar von 1000 Kronen ausgesetzt worden. *Gerhart Hauptmann* hat nun gebeten, dieses Honorar einem Wiener Musiker zur Verfügung zu stellen, und der Vorstand des »Wiener Konzert-Vereins« beschloß darauf hin, den genannten Betrag *Josef Reiter* zu überweisen: dem Komponisten der Wiener Schiller-Hymne, vieler Chöre und Kammermusikwerke, insonderheit der Opern »Klopstock in Zürich«, »Der Bundschuh« und »Der Totentanz«, welch letztere bekanntlich vom Dessauer Herzoglichen Hoftheater zur Uraufführung angenommen ist.

— Die Herzogliche Intendanz der Hofkapelle und des Hoftheaters zu Dessau hat soeben die »Übersicht über die Spielzeit 1904/5« herausgegeben. Aus dieser amtlichen Statistik über das verflossene Spieljahr läßt sich wieder mancherlei Erfreuliches und auch gegenüber dem Vorjahre abermals ein bedeutsamer, künstlerischer Fortschritt wie auch ein solcher bezüglich der Arbeitsleistung entnehmen. An 169 Spieltagen (gegen 162 in der Spielzeit 1903/4) fanden insgesamt 181 Veranstaltungen (gegen 175 in der vorhergehenden Saison) statt. Die Neuheiten der Oper waren: Saint-Saëns' »Samson und Dalila«, Verdis »Violetta«, Eugen von Volborths »Marienburg« und Franz von Suppés »Fatinitza«. — Von den Neueinstudierungen auf musikalischem Gebiete wären hervorzuheben die Opern: Gounods »Romeo und Julia«, Lortzings »Undine«, Maillarts »Glöckchen des Eremiten« und Rossinis »Tell«. — In den Konzerten der Hofkapelle und an den Kammermusikabenden hörten die Besucher 10 wichtigere Neuheiten gegen 6 des Vorjahres; und zwar waren dies: Ant. Bruckners »5. Sinfonie«, G. F. Händels »Wasser- und Feuermusik«, Carl Kleemanns Orchester-Suite nach G. Hauptmanns »Versunkener Glocke«, Frz. Lißts sinfonische Dichtungen »Orpheus« und »Prometheus«, Frz. Mikoreys neues Klavierkonzert (A dur) — zugleich Uraufführung und auf dem XV. Anhalt. Musikfest zu Cöthen (6./7. Mai l. J.) wiederholt; Gerhard Schjelderups »Weihnachts-Suite«, R. Strauß' »Hymnus« für Bariton und Orchester, Fel. Weingartners Orchesterbearbeitung von Webers »Aufforderung zum Tanz« und Hugo Wolfs »Italienische Serenade« (in der Instrumental-Ausgabe von Max Reger für kleines Orchester).

Besprechungen.
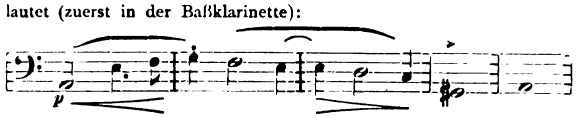
Kompositionen von Josef Reiter.

Von Dr. Hans Schmidkunz, Berlin-Halensee.

Es geschieht wohl nicht in Wien allein, dort aber anscheinend ganz besonders, daß man sich um einen Künstler dann am meisten kümmert, wenn er Gelegenheit gibt, aus ihm eine Parteigröße zu machen und mit ihm die Enthusiasten einer Gegengröße zu ärgern. Sogar der Gegensatz zwischen älteren und neueren Kunstformen tritt dann zurück — nicht etwa hinter den des Besseren und Schlechteren, wie es einzig würdig sein würde, sondern hinter den der Personalparteien. Verläßlich ist das Ergebnis gerade da am wenigsten: eine zweite Kraft wird künstlich zu einer ersten gemacht, eine große wird gleichsam zur Strafe für ihre Erhebung zu einer kleinen gemacht, und eine andere große wird überhaupt liegen gelassen. Anscheinend haben solche Verhältnisse auch die Anerkennung eines Komponisten gehemmt, der, wie wir hören, seit mehr als zehn Jahren allgemeiner durchzudringen beginnt, und dessen Bekanntschaft wir jetzt durch einige uns gerade unterkommende Werke und Berichte machen.

Als Op. 22 liegt uns das bisher vielleicht anerkannteste Werk von *Josef Reiter* vor: »Der Bundschuh«, Oper in einem Aufzuge (Wiener Musik-Verlagshaus vorm. F. Rorich; wir urteilen nach dem Klavierauszuge mit Text). Die Dichtung von *Max Morold*, die zwar das Dramatische etwas locker läßt, aber jedenfalls eines der vernünftigsten, poetischesten und in gutem Sinne populären Textbücher ist, führt uns in den Bauernaufstand des Jahres 1525. Der Konflikt ergibt sich durch das Zusammentreffen des Bauernführers Hans Fuchs mit der von den Bauern gefangenen Herrin Ehrengard. Die vornehme Natur jenes findet sich mit dieser; er hält das Gericht des Volkes über sie auf und ersticht sie mit eigener Hand. Die Niederlage der Bauern beschließt das Stück.

Ausgenommen einige humoristisch-volkstümliche Weisen entfaltet sich das Werk in einem stetig fortschreitenden Zuge, mit einem engen Hineinarbeiten der lebhaften Chöre in den Fortgang des Ganzen, und mit maßvoller Orchestrierung. Dichter und Komponist sind einig in der strikten dramatischen Absicht. Das Hauptthema lautet (zuerst in der Baßklarinette):



Bald erscheint es in Verkürzung auf halbe Werte und nach Gelegenheit auch ein wenig verändert. Das in ihm liegende Drängen führt bereits in der Ouvertüre, dann aber in jener Hauptscene mit Ehrengard zu einer hinreißend heftigen Steigerung, die bei dem Versuche der beiden, einander für die eigene Sache zu gewinnen, von der Harfe unterstützt wird und zu einer scharfen Aussprache mit der Mutter von Hans mit Gewitterstimmung hinleitet.

Die große Präcision des Ausdrucks, verbunden mit reichhaltiger Satzkunst und mit bündiger dramatischer Stimmung, ist es wohl ganz besonders, die das quantitativ kleine Werk unseren Opernbühnen empfiehlt. Allerdings verlangt es ein Publikum, das über die typischen Reden von »Härte« u. dergl. hinaus ist.

Wir blicken bereits einigermaßen in Reiters Eigenart hinein. Die Kunst der mächtigen Steigerungen ist ihm wohl ganz besonders eigen. Dazu kommen; die prägnante Deklamation; die treffende Charakteristik der Stimmungen, auch wenn verschiedene ganz nahe aneinander treten: die kühne Reichhaltigkeit seiner Harmonik, die aber keineswegs nach einer Dissonanzenhäufung, vielmehr nach einem Wechsel des Eindruckes durch unerwartete Übergänge strebt. Die Kürze und »Härte« der Übergänge gibt seinem Schaffen eine spezifische scharfe Färbung. Das alles ohne Suchen nach Effekt, stets mit der vornehmen Würde des sachlichen Interesses! Eine andere Frage freilich ist die nach dem Grade der thematischen Schöpferkraft; darin sind nach unseren bisherigen Eindrücken noch keine Reichtümer angehäuft, wenn sie auch sonst vorkommen mögen.

Andere Kompositionen *Reiters*, die uns in die Hände geraten sind, bestätigen in der Hauptsache das Gesagte. Doch scheint bei ihnen manchmal die Tradition oder eine Gelegenheit stärker gewesen zu sein als der Eigengeschmack des Künstlers. Die Gattung des Melodramas wird wohl durch eine in ihr liegende Bequemlichkeit immer wieder Komponisten anlocken und zu etwas Besonderem anregen, so daß ihr innerer Widerspruch weniger fühlbar und die in Parodien liegende Gefährdung ernster Stücke überwindbar wird. Unseres Künstlers Op. 54 ist eine melodramatische Klavierbegleitung zu Freiligraths »Löwenritt«; sie macht sich gut sachlich und eignet sich für den Fall, daß der Rezitator aufmerksam mit der Musik zusammenhält.

An Kompositionen a capella für Männerchöre, selbst auch für gemischte Chöre, geht heute ein anspruchsvollerer Musikfreund wohl immer mit der Besorgnis heran, daß die letzten Reste der alten Liedertafelei auch andersartige Komponisten noch im Banne halten, zumal die bekannten Wünsche nach »Leichtigkeit« auch noch mitsprechen. Zu jenen letzten Resten gehört eine Neigung zur rhythmischen Einförmigkeit und metrischen Gebundenheit, kurz zum Trabtrab. Ganz entgeht auch *Josef Reiter* in seinen Werken für jene Chöre einer solchen Versuchung nicht. Seine harmonischen Künste entfalten sich reicher als seine rhythmischen, obwohl er auch in diesen Meister sein kann, selbst wenn es sich nicht um Recitative handelt; und seine sonst treffsichere Deklamation, im Sinne der Anpassung der musikalischen Accente an die sprachlichen, läßt unter der Herrschaft des taktfrohen Chores manchmal nach. Da bekommen wir in »Frau Nachtigall« Op. 46/2 zu hören: »àn dem Bächlein túst du saufen . . . Aúf der Linden, ín den Kronen«; Op. 49a »Jägerlied« betont: »Der Mütigé«; Op. 53c »Ruhe im Walde« ruht allzusehr auf »Und dúrch des Himmels Bläue«; und Op. 67/1 »Im Sommersonnenschein« stellt bei »mit dem ersten Blatt« das »mit« an eine gefährliche Stelle.
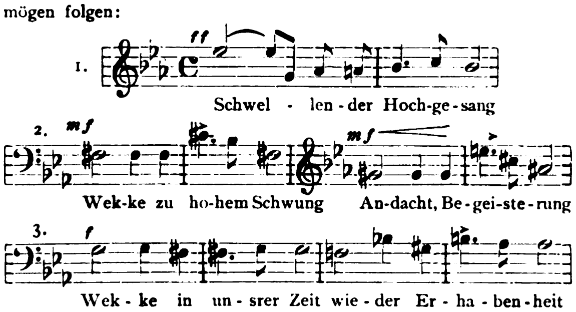
Der letztgenannte Männerchor vereinigt insoferne Gegensätzliches in sich, als unter dem Bann einer etwas operettenhaften Melodie die Kunst der drängenden Steigerung selber zu etwas Höherem drängt. Glatt sind des Komponisten Bahnen nun einmal nicht. Am ausgeglichensten scheint uns sein Schaffen in Chören wie jener »Ruhe im Walde«, die speziell seine Geschicklichkeit zeigt, eine lebhaftere Bewegung aus einer stilleren herauswachsen zu lassen, und wie der Vertonung von Eichendorffs »Heimweh«, deren flotter Zug allerdings auch wieder einer etwas primitiven Melodik zu danken ist. »Im alten Style komponiert«, innig und entschieden, ist Paul Flemings »Unverzagt«.

Unter den Dichtern, welche *Josef Reiter* für seine (meist späteren) Chorlieder und für seine (meist früheren) Sologesänge wählt, von denen die letzteren großenteils Balladen sind, fällt uns der österreichische Dichter *Stephan Milow* auf — auch einer von den mit Unrecht wenig Gekannten. Ein Sologesang nach dessen »Zuversicht«, Op. 24/1, bringt wieder in dem einförmigen Rahmen einer taktscharfen Metrik die schwungvolle Stimmungskunst des Komponisten. Die Vertonung eines »Edward« ist auch ob ihrer Verschiedenheit von der durch Loewe interessant.

Werke für Orchester allein und für buntere Kammermusik scheinen ihm ferne zu liegen. Dagegen weisen uns Proben aus seinem Quartettsatz darauf hin, daß in seinen 6 Streichquartetten und 2 Streichquintetten noch mancher Schatz für die Quartettgesellschaften zu holen sein wird. Insbesondere treten Themen auf, die so recht geeignet sind, ein allmähliches Werden auszudrücken und mit leisen Umbildungen und Ausgestaltungen des ergriffenen Materiales aus diesem das zu gewinnen, was es im Keim enthält. Ganz besonders wird jenen Werken eine stimmungsvolle Einheitlichkeit nachgerühmt.

Auf der Höhe des Eigenen dürfte der Komponist mit seinem Op. 70 sein, einer Hymne zur Schiller-Feier, nach einer Dichtung von *Ferdinand von Saar*, für gemischten oder Männerchor und großes Orchester (Wien, Bosworth & Co., wo auch anderes von ihm erschienen ist). Sie verdiente wegen ihrer vornehmen Haltung und ihres großen Zuges eine besondere Aufmerksamkeit bei denen, die zu jener Feier ein anspruchsvolleres Werk suchten. Allerdings steht auch diesmal wieder die harmonische Kunst über der rhythmischen;

doch darüber hebt speziell die Geschicklichkeit hinaus, den poetischen Gehalt entscheidender Textstellen durch energische Harmoniewendungen hervorzukehren. Die vier Strophen des Gedichtes sind »durchkomponiert«; der liedertafelhaften Versuchung zu Wiederholungen weicht der Komponist jedoch (hier und anderswo) nicht völlig aus. Die Anfänge der Themen zu den ersten drei Strophen mögen folgen:



Namentlich dieser dritte Themabeginn zeigt die kühn nach Charakteristik strebende Melodik und Harmonik des Komponisten, zugleich mit seiner dahinter zurückbleibenden Rhythmik.

Josef Reiter entstammt demselben Lande wie *Anton Bruckner*. Als Sohn eines kinderreichen Lehrers und Organisten in Oberösterreich zu Braunau am Inn den 19. Januar 1862 geboren, zuerst Schüler seines Vaters, dann umfassend autodidaktisch gebildet, wurde er schon als Knabe durch den Drang der Verhältnisse dazu gebracht, Orgel, späterhin auch dazu, verschiedene Orchesterinstrumente zu spielen. Er absolvierte 1880 das Gymnasium zu Linz und arbeitete dann als Dirigent verschiedener Kapellen und Singvereine sowie als Schullehrer (später oft beurlaubt). Seit 1886 lebt er, zugleich als Musiklehrer, insbesondere für Klavier, Orgel und Harmonielehre, zu Wien. Auch in der Kunst des Dirigierens steht er seinen Freunden ersichtlich hoch. Eine große Naturfreude wird an ihm als charakteristisch erwähnt. Einzelne Solosänger, Dirigenten und Chorvereine, diese zum Teil unter seiner ständigen Leitung, scheinen es in der Hauptsache allein zu sein, die den Künstler zu Gehör bringen. Der »Konzertbericht aus Deutschland« in Max Hesses Deutschem Musiker-Kalender 1905 bezeichnet nichts von ihm.

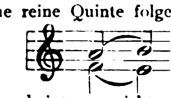
Sodann aber hat sein dramatischer Genosse *Max Morold* (Max v. Millenkovics, wahrscheinlich verwandt mit Stephan Milow) dem Freund eine Studie gewidmet: »Josef Reiter.« Wien und Leipzig, Carl Fromme, 1904. Das Büchlein ist herausgegeben vom Josef Reiter-Verein,« der die Edition und Verbreitung seiner Werke bezweckt und bisher die Balladen herausgegeben sowie die Aufführung des Requiems Op. 60 (Soli, Chor, großes Orchester, Orgel) am 30. Januar 1904 zu Wien durch die Gesellschaft der Musikfreunde ermöglicht hat. Schon diese Personalvereine sind für den Gegensatz unserer Zeit gegen frühere Zeiten charakteristisch. *Morolds* Büchlein wirkt sympathisch durch die Hingebung des Freundes an einen der Hingebung Würdigen; und daß der Tagesheilige als der größte von allen Heiligen erscheint, soll auch den Biographen zu Gute gehalten werden. Aber heute, da man gelernt hat, ungescheut auch unsere Klassiker als begrenzte Individualitäten zu betrachten, deren Eigenarten durch scharfe Ziehung ihrer Grenzen und durch plastische Verteilung von Licht und Schatten zu zeichnen sind, könnte man sich doch bereits von vornherein sagen, daß eine derart in fast lauter Licht verfließende Zeichnung, wie sie *Morold* von *Reiter* entwirft, nicht naturgetreu sein kann.

Wir erfahren hier aus dem Lebensgange *Josef Reiters* wenig mehr, als im vorigen daraus (und aus einem Artikelchen der »Neuen Musikalischen Presse« vom 30. Januar 1898, VII/5) entnommen war. Ein genaues Verzeichnis der Werke führt bis Op. 66 (»Bergwanderung«, Kantate für gemischten Chor und Orchester) und weist noch manches Unveröffentlichte auf. Im übrigen werden uns die Gruppen der Kompositionen und einzelne besonders wichtige geschildert, mehr in allgemein ästhethischem, zumal poetischem Sinn, als mit spezifisch musikalischer Kennzeichnung. Und nun fortwährend die Berichte über Parteitreibereien bei den Aufführungen oder statt ihrer, sogar mit politischen Farben, sowie die Ausfälle des Autors gegen die »Feinde«! Die Vorführungen des Männerchores »In der Frühe« Op. 23/1 1896, des achtstimmigen Männerchores »Sündflut« Op. 31 1897 und des achtstimmigen Männerchores »Ewigkeit« Op. 34 1901 scheinen die hauptsächlichsten Erfolge gewesen zu sein, dagegen die der Streichquartette durch August Duesberg, des »Bundschuhes« zu Troppau 1897 und zu Wien 1900 (Hofoper) sowie einer anderen kleinen, mehr idyllischen Oper, »Klopstock in Zürich«, zu Linz 1894 mehr nur vorübergehend gewirkt zu haben. Das als besonders gerühmte »Requiem« kam 1904 zu Wien, eine erste abendfüllende Oper in leichtem, volkstümlichem Stile, »Der Totentanz« Op. 50, überhaupt noch nicht. *Reiters* Wirksamkeit in Wiener Vorortsvereinen erscheint natürlich (echt wienerisch) in dem Bild eines »Hie Vorort, hie Innere Stadt!« Am günstigsten sollen seine zahlreichen Balladen (für Singstimme und Klavier) gewirkt haben; seine eigentlichen Lieder seien noch zu allermeist unveröffentlicht; seine Kompositionen für gemischten Chor (darunter auch Kantaten) seien zwar weniger zahlreich als die für Männerchor, doch liege dem Komponisten die Kunst des gemischten Chorgesanges ganz besonders am Herzen. Für Klavier erscheint wenig; »Klaviergedichte« sind Op. 57 und 58. Eigenartig, doch etwas weitgehend sind, nach dem Berichte, seine Modernisierungen Händels (»Messias« Op. 55 und »Herakles« Op. 64). Vgl. M. Morold in »Neue Musikalische Presse«, VIII. Jahrgang, Nr. 23/24: »Die Händel-Partituren von Josef Reiter«.

»Nur eine kurze Weile noch und sein Name steht auf der Tagesordnung« — so schließt der Freund.

Scholz, Bernhard, Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Im Gegensatz zu andern, z. B. E. F. Richter, beginnt Scholz seine Übungen mit dem zweistimmigen Kontrapunkt. Man muß ihm Recht geben, denn wer jemals mit Schülern gleich mit dem vierstimmigen kontrapunktischen Satze begonnen hat, wird beobachtet haben, daß diese enttäuscht waren, weil sie zunächst keinen rechten Unterschied zwischen harmonischer und kontrapunktischer Satzweise fanden. Dagegen führt die zweistimmige Satzweise —, bei welcher der Kontrapunkt zwar durch strenge Regeln gebunden ist, aber auf der andern Seite unbehindert durch eine dritte und vierte Stimme — sich in voller Freiheit, d. h. echt kontrapunktisch bewegen kann, sofort in das Wesen des Kontrapunkts ein. Scholz schließt seine Betrachtungen zunächst an selbstgesetzte Musterbeispiele, nicht an klassische Beispiele an. Auch hier erweist er sich als guter Praktiker. Denn die klassischen Beispiele enthalten gewöhnlich so viel Ausnahmen von der Regel, daß der Schüler anfänglich durch sie verwirrt wird. Mit manchen Regeln räumt der Verfasser auf, so mit dem Verbote der Folge zweier großer Terzen. In alten Meisterwerken wird man allerdings diese Regel oft überschritten finden und wir werden uns erst recht nicht sklavisch daran binden. Bedenklich finden wir dagegen, daß er die Regel, auf eine große Terz keine reine Quinte folgen zu lassen



nicht aufstellt. Sie erscheint uns nicht als Zopf.

Das Werk ist durchaus klar und im Verhältnis zur Materie leicht verständlich geschrieben, namentlich auch die Lehre vom doppelten Kontrapunkt; die Behandlung der Kirchentöne ist kurz und bestimmt, freilich wird der Schüler hier noch nähere Ausführungen durch den Lehrer erwarten. Mit der Betrachtung der Nachahmungen des Kanons schließt das vortreffliche Buch, die Fuge ist darin nicht behandelt, sondern einem besonderen Bande vorbehalten. Kunstjüngern ist das Scholzsche Werk dringend zu empfehlen. E. R.

Briefkasten.

Herrn R. D. in Alt-Sch. Richters oder Jadassohns Harmonielehre genügt jedenfalls. Am sichersten erfahren Sie das Gewünschte durch eine Anfrage beim Direktor des Königl. Instituts für Kirchenmusik, Herrn Königl. Kapellmeister Prof. *Robert Radecke*, Berlin, Courbièrestraße 11.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Ludwig Thuille.

Von **Eugen Segnitz.**

Schon seit manchem Dezennium verdankt unser Kunstleben der Stadt München Anregung verschiedenster Art und gar manches Talent hat von hier seinen ersten Flug in die Öffentlichkeit unternommen. Zu den sympathischsten Erscheinungen jüngster Zeit gehört unstreitig der liebenswürdige Künstler, dessen Leben und Wirken hier im Umrisse dargestellt werden soll.



Ludwig Thuille weist sich in jedem seiner Werke als der stillschaffende, sein Ziel mit Beharrlichkeit und sicherem Schritte verfolgende Musiker entgegen. Er gehört nicht zu denen, die da glauben, mit Stürmen und Drängen neue Welten zu gewinnen, der Kunst neue Gesetze zu geben oder andere Pfade zu weisen. Gewiß nicht. Aber ein sehr, sehr Bedeutendes liegt in seinen Werken geborgen: Der Zug hin zum Tiefinnerlichen und Intimen, zu einfacher, prunkloser Aussprache alles dessen, was er an Selbsterschautem und Selbsterlebtem in sich trägt. Das ist an sich schon eine Kunst und Tatsache zugleich, die heute, in den Tagen des musikalisch-unkünstlerischen Strebertums und des Jagens nach Extremen den Mann hoch über viele andere emporhebt und uns ihn lieben heißt. Aus allen seinen Kompositionen sprechen Sinnigkeit, lauteres Empfinden und warmes Herz zu dem Hörer. Und dazu kommen noch Wahrhaftigkeit und Schönheitssinn. Thuille ist eine ausgesprochen lyrische Natur. Seine zwei prächtigen Bühnenspiele »Lobetanz« und »Gugeline« bestätigen solches. Diese wie seine Lieder insgesamt der Wahl der Textdichter erbringen aber auch den Nachweis, daß Thuille durchaus Romantiker ist, aber Romantiker im besten Sinne. Einer von denen, die wohl imstande sind, die einzelnen und verborgenen Klänge

und Töne aus dem weiten Reiche der künstlerischen Sehnsucht zu sammeln und uns zu übermitteln, die das Gemeinschaftliche in den verschiedenen Künsten darzutun suchen und den verschütteten Quell des Volksmärchens aufs Neue verschlossen haben. Thuille ist ein Meister feinsinniger, mitempfindender Stimmungsmalerei. Überall, in seinen Bühnenwerken, Liedern und Kompositionen für Kammermusik tritt dies in Erscheinung. Hieraus erkläre ich mir die Bedeutung seiner musikalischen Persönlichkeit und die Bewertung seines Schaffens für unsere allgemeine zeitgenössische Kunst.

Ludwig Thuille wurde am 30. November 1861 in Bozen geboren, wo sein Vater eine Kunst- und Musikalienhandlung besaß. Gar bald tat sich die reiche musikalische Beanlagung des Knaben kund und wurde im Elternhause nach bestem Vermögen und auf jegliche Weise gefördert. Der Tod des Vaters brachte mancherlei Veränderungen mit sich. Der elfjährige Ludwig ward nach der altberühmten Benediktinerabtei Kremsmünster in Oberösterreich geschickt, um daselbst humanistischen Studien obzuliegen. Im allgemeinen war ihm hier wenig Gelegenheit geboten, seine musikalischen Talente weiter zu entwickeln. Aber er wurde als Chorknabe angestellt und machte doch wenigstens im Kirchendienste die Bekanntschaft mit manch' schönem Stück aus den Schätzen älterer Musik. Verhältnisse sowie die menschenfreundliche Unterstützung einer edlen Gönnerin brachten es mit sich, daß Ludwig Thuille im Herbste des Jahres 1876 nach Innsbruck übersiedelte. Er besuchte hier das Gymnasium weiter und gewann in der Person des bekannten Musikdirektors *Pembaur* einen trefflichen musikalischen Mentor. Thuille machte nunmehr im Klavierspiel und in den kontrapunktischen Disziplinen ebenso schnelle als bedeutende Fortschritte, die ihn für die Aufnahme in eine höhere musikalische Fachschule qualifizierten.

So kam es, daß Thuille im Oktober 1879 wohlvorbereitet die Königliche Musikschule in München bezog. Er studierte daselbst drei Jahre lang unter der Leitung von *Joseph Rheinberger* Orgelspiel, strenge und freie Komposition und genoß den Klavierunterricht von *Carl Baermann* jun. Ein Jahr nach seinem Austritt aus der Anstalt wurde Thuille an derselben als Hilfslehrer für Pianofortespiel angestellt. Hier ist er noch heute (seit 1890 als »pragmatischer«) Professor tätig. *Jos. Rheinberger* hatte sich 1901 in den Ruhestand zurückgezogen. Thuille nahm nun von der Erteilung des Pianofortеunterrichts völlig Abstand und erhielt einen großen Teil der Kontrapunkt- und Kompositionsklassen. Thuille steht hier inmitten eines großen Kreises von Schülern, bestrebt, die ihm anvertrauten Talente in Ansehung ihrer Individualität zu leiten und zu fördern, ihren Blick zu weiten und zu klären, vor allem aber jeder Einseitigkeit der künstlerischen Anschauung zu steuern — und zwar solches um so nachdrücklicher, als Thuille allen neuen Erscheinungen, die bedeutendes Wollen und solides Können zu gleichen Teilen aufweisen, immer sehr sympathisch gegenübersteht. Hingegen hält es der Künstler für seine ausgesprochene Pflicht, wenigstens in seiner Eigenschaft als Pädagog jener kritiklosen Überschätzung entgegenzutreten, die in der Bewertung so mancher Werke modern extremer Richtung Platz gegriffen hat.

Schon im zarten Knabenalter versuchte sich Ludwig Thuille als Komponist. Von seinen unterschiedlichen Werklein damaliger Zeit hat sich aber nichts erhalten und der Künstler selbst vermochte über ihren Inhalt und ihre Beschaffenheit auch keinen Aufschluß mehr zu geben. Bis zum fünfzehnten Lebensjahre gelangte Thuille in der Kenntnis der gang und gäben Musikliteratur über die Zeit Franz Schuberts nicht hinaus. Aber gerade dieser Umstand trug meines Erachtens das seinige dazu bei, in ihm das lebendige Gefühl für schöne Form und notwendige organische Gliederung wie auch für den architektonischen Aufbau zu befestigen. Die Kenntnis der Werke der alten Meister legte in ihm einen guten, festen Grund. Erst der Verkehr mit seinem Lehrer *Joseph Pembaur* eröffnete ihm Bekanntschaft und Einblick in das Wesen der romantischen Richtung. Und da war es wieder vor allen anderen *Robert Schumann* mit den Werken der ersten Schaffensperiode, der auf Thuille und seine künstlerischen Entwicklungsjahre einen nachhaltigen Einfluß ausübte. Eigentlich nur vom Hörensagen kannte Thuille Richard Wagner und seine Schöpfungen, die zu genießen er bis zu seinem achtzehnten Lebensjahre außer stande war. Erst nach seiner Übersiedelung nach München wurde ihm Gelegenheit geboten, diese gewaltigen Werke kennen zu lernen und damit den, bis dahin beinahe ausschließlich in den engen Grenzen der Pianofortemusik befangenen Empfindungs- und Ideenkreis um eine Welt zu bereichern. In München erhielt Thuille den größten künstlerischen Eindruck, der sich geradewegs zu einem lange und tief nachwirkenden bedeutungsvollen seelischen Erlebnis gestalten sollte, im Jahre 1880 in einer von *Hermann Levi* geleiteten Aufführung von »Tristan und Isolde«. Dieses Wunderwerk erfüllte den jungen Musiker derart, daß ihm die Bekanntschaft mit Wagners »Meistersingern von Nürnberg«, die im Sommer desselben Jahres ebenfalls zur Wiederaufführung im Münchener Hoftheater gelangten, keinen gar zu großen Eindruck auf ihn zu hinterlassen vermochten.

In die erste Zeit von Thuilles Münchener Leben fällt auch die Bekanntschaft mit *Richard Strauſs*, der damals noch die Schulbank drückte und bald darauf seine Gymnasialzeit abschloß. Zwischen Thuille und Strauß kam es bald zu einem ebenso

regen und intimen Verkehr, der schließlich die Bande der Freundschaft immer enger um die zwei hochstrebenden Gemüter zog und zu einer Fundgrube schöner und unvergänglicher Erinnerungen wurde.

Ludwig Thuille hat sich auf allen Kompositionsgebieten (außer auf denjenigen der Kirchenmusik) betätigt. Aus der Studienzeit sind lediglich zwei Werke an die Öffentlichkeit gelangt. Nämlich die Sonate für Klavier und Violine (Op. 1) und eine Orgelsonate (Op. 2), die beide sich insbesondere nach Seite des Formalen hin auszeichnen und auch von des jungen Tondichters beweglichem Gemüt lebhaft Zeugnis ablegen. Eine Frühlingsouvertüre für Orchester, ein Klavierquintett, ein Klavierkonzert, sowie eine Anzahl von Liedern und Chorkompositionen sind Manuskript geblieben. In das Jahr 1883 fiel die Veröffentlichung von drei Klavierstücken (Op. 3) und fünf Liedern mit Klavierbegleitung. Als Thuille 1883 Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. wurde, sah er sich veranlaßt, ein größeres Orchesterwerk, eine viersätzige Sinfonie, in Angriff zu nehmen. Richard Strauß brachte sie Jahrs darauf in Meiningen zu erstmaliger Aufführung und Thuille führte sie persönlich in einem Konzerte des Hoforchesters dem Münchener Publikum vor. Diese Sinfonie und auch ein gleichzeitig entstandenes Trio für Klavier, Violine und Viola blieben dann im Pulte verschlossen, während eine andere, ganz vortreffliche Komposition, das Septett für Klavier und Blasinstrumente (Op. 6) Thuilles Namen zum ersten Male in weitere Kreise trug und seitdem nach der auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (1889) stattgefundenen erstmaligen Aufführung seine, von bestem Erfolge begleitete Wanderung durch eine große Zahl deutscher Konzertsäle gemacht hat. In den folgenden vier Jahren trat ein Stillstand in Thuilles Produktion ein, der nur durch das Erscheinen von einigen Liedern nach Stielerschen Dichtungen (Op. 5 und 7) vorübergehende Unterbrechung erfuhr.

Das Jahr 1887 sollte für Thuilles künstlerische Entwicklung bedeutungsvoll werden. Schon in Meiningen hatte er durch Richard Strauß' Vermittlung *Alexander Ritter*, den Komponisten der Opern »Wem die Krone?« und »Der faule Hans« kennen gelernt. Ritter zog nach München und bald darauf kehrte auch Strauß nach Isarathen zurück. Beide, Thuille und Strauß, schlossen sich eng an Ritter, diesen reich begabten Menschen und Musiker, an. Sie verdankten Ritter die eingehende und tiefgründige Erkenntnis des Lisztschen Schaffens, das sie bislang kaum beachtet hatten, an dem sie beinahe mit Geringschätzung vorübergegangen waren. Ritters ungemein befruchtende Anregung veranlaßte Thuille, sich nunmehr auch auf das dramatische Gebiet zu wagen. Ritter dichtete für Thuille das Opernbuch »Theuerdank«. Das Werk entstand in den Jahren 1893—1895 und ward am 12. März 1897 in München zum ersten Male gegeben. Es blieb Manuskript. Nur das Vorspiel erschien einzeln (als Op. 16) unter dem Titel »Romantische Ouvertüre«. Sie stellt wirklich einen Ritt ins romantische Land dar und ist von warmem Leben, melodischer Kraft und fortreißendem poetischen Schwunge erfüllt. Ludwig Thuille schritt sehr bald auf dem dramatischen Wege fort. Er erwarb ein Jahr später durch Richard Strauß' Vermittlung *Otto Julius Bierbaums* Dichtung »Lobetanz« als Textbuch zu seinem dreiaktigen Bühnenspiel, dessen Uraufführung am 6. Februar 1898 in Karlsruhe unter *Felix Mottl* statthatte. Thuille und Bierbaum blieben in Verbindung — beide schufen zusammen das zweite Bühnenspiel »Gugeline«, das in Bremen am 4. März 1901 zum ersten Male erschien und später auch in Darmstadt aufgeführt wurde. Schwierigkeiten mancherlei Art in der Besetzung der einzelnen Partien schreckten andere Bühnen bis heute von der Annahme des Werkes zurück, das ohne Frage Thuilles reifstes und ursprünglichstes genannt zu werden verdient.

Bei aller anhaltenden Beschäftigung mit musikdramatischen Plänen und Werken fühlte sich Thuille doch immer wieder zur Pflege der Kammermusik hingezogen. So ging er, noch vor der Vollendung des »Lobetanz« an das ausgezeichnet schöne Klavierquintett (Op. 20), das zu den besten Erscheinungen der neueren Kammermusik zu rechnen ist. Weiterhin betätigte sich unser Meister noch mit je einer Sonate für Klavier und Violoncello (Op. 22) und Violine (Op. 30). Auch erfuhr die musikalische Lyrik liebevolle Beachtung und Pflege: so entstanden die Liederhefte, die nach und nach als Op. 12, 15, 19, 26 und 27 erschienen. Von außen her sollte Thuille ebenfalls Anregung zu neuem Schaffen empfangen. Er übernahm im Jahre 1889 die Leitung eines größeren Münchener Männergesangvereins (»Liederhort«) und fand hier ein weites Feld für seinen Drang nach Wirken und Tätigkeit. Er schuf eine Reihe von Kompositionen für Männerchor (Op. 9, 11, 13, 14, 17, 21, 23 und 28), die wieder sein ausgesprochenes Talent, Stimmungen festzuhalten und ihren Niederschlag als eigenes inneres Erlebnis wiederzugeben, in überzeugendster Weise dartun. Wie unter Thuilles Liedern die »Waldeinsamkeit« (aus Op. 22) bald viel gesungen und im besten Sinne populär wurde, so gehörte in kurzem auch der fünfstimmige Männerchor »Weihnacht im Walde« zu dem eisernen Bestande leistungsfähiger Chorvereine. Hierzu gesellen sich noch die zwei, in den letzten Jahren viel aufgeführten kleineren Chorwerke »Traumsommernacht« (Op. 25, mit Solovioline und Harfe) und das »Rosenlied« (Op. 29) und drei Gesänge für Frauen-

stimmen nach Eichendorffschen Gedichten (Op. 31). Als letzte Spenden liebenswürdigster Art erweisen sich auch noch mehrere Hefte Klaviermusik, die als Op. 33 und 34 erschienen sind. —

Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms.[1]

Von Dr. **Max Zenger.**

Neben Haydn und Mozart einer- und Beethoven andrerseits tritt, ebenso wie letzterer dem 18. und 19. Jahrhundert angehörig, eine Gruppe von Meistern zweiten oder dritten Ranges auf, welche als Nachfolger und Pfleger der von Haydn und Mozart geschaffenen und in festen Umrissen sich gebenden Instrumentalmusik zwar viel zum allgemeinen Verständnis und zur Popularisierung derselben beigetragen haben, von dem aufgehenden Stern Beethoven aber, da sie doch nur einen Abglanz ihrer weit heller leuchtenden Vorbilder geschaffen hatten, bald nach ihren ersten, zum Teil außerordentlichen Erfolgen verdunkelt wurden. Die vorzüglichsten, wenigstens noch dem Namen nach bekannten darunter sind: *Adalb. Gyrowetz*, der Böhme, der an Fruchtbarkeit in allen Zweigen der Komposition selbst Haydn übertraf; *Paul Wranitzky*, im gleichen Jahre wie Mozart geboren, Komponist von 27 Sinfonien, 45 Streichquartetten usw.; *Ign. Jos. Pleyel*, ein Jahr später geboren, Schüler Haydns, der in London sogar mit dem Meister rivalisieren durfte und dessen zahlreiche Kompositionen auch in Deutschland die gangbarsten waren; *Leop. Ant. Kotzeluch*, Mozarts vielfach begünstigter Rival in Wien, und *Andreas Romberg*.

Von letzterem, Beethovens Jugendfreund aus der Bonner Zeit, hören wir dann und wann noch gern eine Sinfonie, weil sie formell mit denjenigen Haydns zum Verwechseln ähnlich und auch reich an edlen Gedanken ist. Über sie alle gibt das Kapitel »Göttliche Philister« in *H. Riehls* »Charakterköpfen« amüsanten Aufschluß. Hoch über ihnen stehen zwei ebenfalls zeitgenössische, als Komponisten bedeutende, als Beherrscher des Klavierspiels klassische und noch jetzt maßgebende Tonmeister: *Muzio Clementi* (1752—1832) und *Johann Nepomuk Hummel* (1778—1837). Des alten Seb. Bach ernste, gediegene Weise, das Klavier zu spielen, war durch seinen Sohn Phil. Emanuel Bach Mozart, welcher nach der poetischen Seite der größte Pianist seiner Zeit gewesen sein muß, übermittelt worden. Diese Tradition griff Clementi auf, welcher, 4 Jahre älter als Mozart und ganz auf eigenen Füßen stehend, das Musikalisch-Kunstgemäße der (zwar tadellosen und glänzenden) Technik überordnete. Die höchste Blüte dieses nach Mozarts Tode von Clementi fortgeführten rein künstlerischen Klavierspiels, wo der Klaviereffekt nur dem Gedanken zu dienen hatte, erscheint bekanntlich in Beethovens unsterblicher Klavierliteratur. Aber auch Clementi hat in seinen etwa 120 Kompositionen (meist Sonaten) fürs Klavier einige Schöpfungen, wie z. B. die drei großen, Meister Cherubini gewidmeten, Sonaten und die zweisätzige Sonate in H moll, welche trotz einer gewissen akademischen Zurückhaltung einen bedeutenden Gedankeninhalt aufweisen. Das beste über diesen heutzutage nicht mehr genügend gewürdigten Meister hat ebenfalls *H. Riehl*, der ihn »den Sonatenschreiber« nennt, geschrieben. Während in Clementis Schule, die man auch die Mozart-Clementische nennen kann, jene stilistisch ernstere Spielart sich entwickelte, regten sich in der Wiener Schule bald nach Mozarts Tode die ersten Anzeichen überwiegender Virtuosität. Zwar hat *Hummel* selbst, der glänzendste Vertreter dieser Richtung, zeitlebens Mozarts innigster Verehrer (als Knabe zwei Jahre lang in seinem Hause und sein Schüler) den Virtuosen durchaus nicht über den Künstler gestellt. — Dazu war er als Komponist in verschiedenen Fächern, namentlich auch in der Kirchenmusik, viel zu ernst: doch trägt seine Schreibweise neben der Tüchtigkeit der alten Schule auch bereits der virtuosen Fingerfertigkeit durch einen üppigen, der Klaviertechnik entsprungenen Figurenapparat Rechnung. Neben Hummel und Clementi ist des letzeren Schüler *Joh. Bapt. Cramer* (1775—1858) mehr durch unmittelbares Studium Bachs und Händels zum ausgezeichneten, jetzt noch bekanntlich unentbehrlichen, Klaviermeister herangereift. Seine praktisch nutzbringenden und musikalisch gehaltvollen Etüden machen mit Clementis »Gradus ad Parnassum« noch immer den wichtigsten Lehrstoff unseres heutigen Klavierunterrichts aus. An ihn reihen sich an: *Ludwig Berger* (Lehrer von Mendelssohn und Taubert) mehr als charaktervoller Spieler, denn als Komponist bedeutend; *Aug. Alex. Klengel*, bekannt durch seine als Seitenstück zu Bachs »Wohltemperiertem Klavier« gedachten Fugen und Canons; *John Field*, einer der besten Schüler Clementis, der als Komponist und Interpret am Klavier gleich feinfühlig war. — Außer diesen vorzugsweise spirituell wir-

[1] Dieser historische Rückblick schließt an einen früheren Essay: »Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik bis inklusive Beethoven« desselben Verfassers an, welcher im 4. Jahrgang (1900) dieser Blätter, von No. 1 bis No. 5, erschienen ist. Die gegenwärtige Arbeit blieb seitdem vergessen liegen und kam durch einen Zufall wieder zum Vorschein.

kenden Meistern sorgten für die Klavier-Pädagogik, und zwar von den elementaren Anfängen bis zur höchsten Fertigkeit: *Henri Bertini*, geb. 1798 zu London, gest. erst 1876 zu Grenoble, dessen allgemein verbreitete Etüden sich durch anziehende Melodik der lernenden Jugend empfahlen; *Carl Czerni*, geb. 1791 zu Wien, gest. 1857 daselbst, dessen »Schule der Geläufigkeit« (Op. 299!) noch heute jeder Klavierspieler kennen muß und welcher zu Schülern keine geringeren als Fr. Liszt, Döhler, Thalberg nebst vielen anderen Celebritäten hatte; *Ignaz Moscheles*, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 zu Leipzig, gleichberühmt als Virtuose schon vom 14. Lebensjahre an wie als Komponist von Klaviersachen (u. a. den prächtigen »24 Studien«, Op. 70, und den »Charakteristischen Studien« [Op. 95]) und Pädagog — als Mendelssohn das Konservatorium zu Leipzig gründete, gewann er Moscheles als Lehrer des Klavierspiels, was das Renommee dieser Anstalt mit begründen half; endlich *Henri Herz*, geb. 1803 zu Wien, gest. 1888 zu Paris, einer der gefeiertsten Pianisten und Klavierkomponisten der Welt, dessen Ruhm und Einfluß (1825—35) aber beim Eintritt einer neueren Richtung, namentlich durch das siegreiche Auftreten Liszts, ihr baldiges Ende fanden. Wenden wir uns wieder den nun folgenden wirklich schöpferischen Geistern nach Beethoven zu.

Franz Schubert versuchte als Instrumentalkomponist nicht da fortzufahren, wo Beethoven für ihn aufhörte — die Kenntnisnahme von dessen allerletzten Werken war ihm nicht gestattet, weil sie erst nach dem Tode beider herauskamen — sondern er folgte den Bahnen der drei Meister mit Ausschluß jener letzten Epoche Beethovens. Dies ist um so mehr zu beachten, als wir in ihm den ersten unzweifelhaften und zugleich größten Romantiker in der Instrumentalmusik zu erblicken haben. Ja noch mehr: Während viele Jugendwerke des gottbegnadeten Tondichters infolge des in der Zeit liegenden romantischen Dranges sehr freiheitlich angehaucht sind und sogar manche darunter mit augenscheinlicher Neuerungstendenz in anderer Tonart endigen als sie anfangen, so zeigt seine weitere Entwicklung eine immer entschiedenere Unterwerfung unter das von jenen drei Schönheits-Aposteln verkündete Dogma. Wie bekannt, überwiegt in Schuberts schöpferischer Tätigkeit die Vokalmusik; er ist der allbewunderte und unübertroffene Meister des Liedes. Gleichwohl steht er als Instrumentalkomponist unter all seinen Zeitgenossen und Nachfolgern durch Reichtum der Idee und originale Gestaltung jenen drei Meistern, und unter diesen der Richtung nach wieder Beethoven am nächsten. Daß er ihn selbst bei längerem Leben erreicht hätte, ist nicht auszudenken, doch hat der Tod wohl in der ganzen Kunstgeschichte kein so schmerzliches Opfer gefordert, als indem er diesen großen Künstler im Beginn der Reife der trauernden Mit- und Nachwelt entriß. Wie seine gefeiertsten und in aller Welt gesungenen Lieder der Mehrzahl nach seinen letzten Lebensjahren angehören, so entstammen diesen auch seine nach Inhalt und Form vollendetsten Instrumentalwerke, wie z. B. die siebente (große) Sinfonie in C dur, welche in seinem Todesjahre (1828) entstanden ist. Daß die im Jahre 1822 begonnene Sinfonie in H moll, welche prophetisch Schuberts Beruf als eines Vermittlers zwischen der Klassizität und der Romantik ankündigt, unvollendet geblieben ist, dürfte zu den größten Verlusten zu zählen sein, welche die Musikgeschichte zu beklagen hat.

Was sich bei Schubert selbst in den Jahren künstlerischer Reife kaum weniger als in früher Jugendzeit geltend macht, ist leider eine merkwürdige Ungleichwertigkeit seiner Instrumentalkompositionen. Und zwar zeigt sich diese nicht nur im Verhältnis ganzer Werke zueinander, sondern es finden sich oft in einem und demselben Werke Kundgebungen höchster Geisteskraft, sogenannte Genieblitze, dann wieder längere Strecken gleichgültiger Mittelgüte. Diese gerade bei einem Genie wie Schubert schwer verständliche Erscheinung erklärt sich aber, abgesehen von seiner unglaublichen Produktivität bei kurzer Lebensdauer, aus einer besonderen Charaktereigentümlichkeit des Tonsetzers, welche *A. Schindler* als »Starrsinn« bezeichnet. Wie sich dieser in seinem ganzen Tun und Treiben äußerte, so machte er sich ganz besonders in der Unlust geltend, einmal Geschriebenes zu ändern oder zu überarbeiten. Die Feile, welche Beethoven unablässig anwendete, um zur höchsten Vollkommenheit zu gelangen, war Schubert ein unbekanntes Ding. Was ihm der Augenblick eingab, ward gleich zu Papier geworfen, so war es, so blieb es — Selbstkritik war seine schwächste Seite. Doch darf dies keineswegs als Selbstüberhebung ausgelegt werden, vielmehr entsprach diese Sorglosigkeit beim Schaffen dem seligen Bewußtsein, sich von den ihm überreich zufließenden Gaben des Genius nie verlassen zu sehen. Was *Rob. Schumann* über seine Produktivität im Gesange schreibt, gibt mutatis mutandis auch von seiner Instrumentalmusik: »Wenn«, sagt Schumann, »Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eines der größten. Er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann« (dem man nachsagt, daß er ungefähr so viel geschrieben wie Bach und Händel zusammen) »verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden«. Ist nun auch, wie angedeutet, Schuberts Produktion auf dem Gebiete der Instrumentalmusik mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen, so streifen doch noch immer verhältnismäßig viele seiner Instrumentalwerke an

die Sphären Beethovenschen Geistes, und da in der musikalischen Komposition die Qualität sicher über die Quantität zu stellen ist, reichen diese hin, ihn als Tonheros jenem am nächsten in unserem Jahrhundert zu stellen. Außer den bereits genannten Werken dieses hohen Ranges mag hiermit nur auf einzelne seiner Streichquartette, die in A moll, D moll, G dur usw., das große Klaviertrio in B dur, das Forellenquintett usw. hingewiesen werden.

Eine Art Zwitterstellung in der Gesamtentwicklung nimmt der um 13 Jahre früher geborene *Ludwig Spohr* (1784—1859) in der Instrumentalmusik ein. Zwar ist auch er, ähnlich wie Schubert, als Vermittler zwischen der klassischen und romantischen Epoche anzusehen, doch gibt er sich der Romantik nicht weiter hin, als es seine persönliche Neigung zum Hinschwimmen im Elegischen, Empfindsamen und Weichen gestattet. An Beethoven, den er unterschätzte, sich sachte vorüberdrückend, zeigt er sich in allen seinen zahlreichen Kompositionen, namentlich aber in den der Instrumentalmusik angehörenden als im Banne Mozarts stehend. Da er jedoch dessen überbrachte Form mit neuem Inhalt zu erfüllen nicht immer kräftig genug ist, erstarrt sie ihm zuweilen zum offiziellen Formalismus. Und doch ist es hochinteressant zu beobachten, wie in Spohrs Musik, sei es in der Oper, wo er gegen den viel urwüchsigeren und originelleren C. M. v. Weber den Kürzeren zieht, oder in seiner umfangreichen sinfonischen und Kammermusik, oder auch in seinen Oratorien, mit denen er sich die glühende Verehrung der Engländer erwarb, gerade sein persönlicher Hang zur Sentimentalität durch Steigerung der Chromatik und Enharmonik die über Schubert hinausgehende spätere Romantik inauguriert. Von unbestritten bleibendem Wert sind seine zahlreichen, namentlich in technischer Hinsicht bedeutenden Konzerte, Duos usw. für die Violine, auf welchem Instrumente er als ausübender Künstler und Lehrer bekanntlich zu den größten aller Zeiten gehört. Aber auch in seiner sinfonischen und Kammermusik, welch letztere cyklische Werke für Streichinstrumente vom Quartett bis zum Oktett, sowie für Blasinstrumente in Kombination mit Streichinstrumenten und Klavier enthält, finden sich sowohl ganze Nummern als einzelne Sätze von außerordentlich feiner Charakteristik. Als hervorragend edler Künstler bleibt sich Spohr in allem, was er geschrieben, gleich. Er ist, wenn auch zwischen klassischer und romantischer Richtung schwankend, überall ein bewundernswerter Meister in Ansehung der Form und der gediegenen, zugleich vornehmen Satzweise, auch ein ausgezeichneter Kontrapunktist — an Genialität steht Schubert freilich über ihm.

Abgesehen von seinen herrlichen Opernouvertüren gab einen originellen Beitrag zur Instrumentalmusik jener Zeit noch *Carl Maria von Weber* mit seiner Klaviermusik, insbesondere seinen vier großen Sonaten, dem Konzertstück F moll mit Orchester und der besonders populär gewordenen »Aufforderung zum Tanz«. Daß er in erster Linie zum Opernkomponisten geboren war, dieser Schicksalsfügung haben wir unter anderen Perlen der dramatischen Kunst den nie ersterbenden »Freischütz« zu danken. Dagegen ist Weber weder als Kontrapunktist noch als Beherrscher der thematischen Arbeit allzu ernst zu nehmen, daher können seine Sinfonien und diversen Kammermusikstücke eigentlich nicht in Betracht kommen. Doch vereinigt sich in jenen Sonaten eine außerordentliche melodische Produktivität mit einer namhaften, ganz individuellen klavieristischen Ausdrucksweise und Technik. Sie sind keine Sonaten im eigentlichen bisherigen Sinne, sondern vielmehr cyklische Konzertstücke mit der ungefähren äußeren Form der Sonatenteile, in welcher für den verlorenen Kammermusikstil eine Fülle absolut neuer Melodik bei glänzender Brillanz des Klaviersatzes entschädigt; sie sind eine Art Kompromiß von Theater- und Konzertmusik, welches die bisherigen offiziellen Schranken völlig ignoriert, uns aber durchaus geistreich unterhält. Im F moll-Konzertstück erhebt sich Weber am höchsten in der Richtung zum Klassischen; die »Aufforderung zum Tanz« ist ein glänzendes Opfer auf dem Altar Thorpsychores.

Dieses letztere Stück bezeichnet übrigens einen Wendepunkt in der Geschichte der Tanzmusik, welcher, ohne daß Weber die geringste Schuld zufiele, im ethischen Sinne mehr zu bedauern als zu begrüßen ist. Bisher hatte die Tanzmusik, soviel sie auch Anlaß zur Annäherung der beiden Geschlechter zu allen Zeiten gegeben haben mag, das Moment der Liebe nicht in sich begriffen, sie beschränkte sich auf das objektive Vergnügen des graziösen Rhythmus, an welchem die beiden Geschlechter, wie es namentlich bei nicht deutschen Nationalitäten mehr der Brauch war, gerade so gut auch getrennt teilnehmen konnten. Die »Aufforderung zum Tanz« atmet in ihrem vorzüglichsten jedermann fascinierenden Teil, dem schwebenden und wiegenden Des dur-Satze, das zarteste Liebessehnen aus, wie es nur jemals junge Herzen verbinden konnte: Weber hat dem Tanze die Liebe eingeimpft. Das wurde sofort aufgegriffen von den Wiener Altmeistern der Tanzmusik, Lanner und Strauß dem Älteren. Aber während Weber, der Keusche, sich in den Grenzen des Platonismus hielt, nahm der Wiener Walzer sofort sinnlichere, wohl auch mitunter grobsinnliche Elemente in sich auf, er ist seitdem vom Pfade der Reinheit immer mehr nach dieser Seite abgeirrt und ganz begreiflicherweise zur Grundlage der niedrigeren Operette geworden. Aus diesem Grunde ist auch das gute Einvernehmen zwischen der Komponistenwelt und der Tanzmusik, welches noch zu

Beethovens, Webers und Schuberts Zeit (alle drei komponierten Tänze in Menge) bestand, vollständig dahin. Während ein Mozart noch sagen konnte: »Wer nicht einen ordentlichen Walzer schreiben kann, soll's Komponieren bleiben lassen«, wird sich heute ein distinguierter Komponist schwer herbeilassen, Walzer zu schreiben, nämlich solche, welche wirklich zum Tanz aufgespielt werden, weil sie entweder seinen Grundsätzen oder — dem tanzenden Publikum widersagen.

Lose Blätter.

Musik als Volkskunst.

Von Dr. Hugo Göring.

Es ist höchste Zeit, daß das deutsche Volk sich wieder auf sich selbst besinnt und sich von der auf ihm lastenden geistigen Fremdherrschaft befreit. Dann wird es wieder die Kraft gewinnen, eine neue, deutsche Volkskunst zu schaffen. Dann wird die Volkskunst das deutsche Gemüt und den deutschen Glauben wieder gewinnen und sich als schöpferische Kraft bewähren. Wir denken dabei an die Bedeutung des Wortes »deutsches Volk« als Gesamtheit der Individuen, die als deutscher Stamm ein gemeinsames Fühlen und entwickeltes Bewußtsein von dem hat, was als Ewiges über dem Leben herrscht, was als edle Gesittung und unwandelbare Nächstenliebe den Menschenwillen über die Tiertriebe erhebt und als geläuterte Kunst durch sinnvolle Formen aus vornehmem Ideengehalt das Dasein verschönt.

Die echt germanische Rasse, die sich hier und da noch vereinzelt rein erhält, wo nicht Geldgier und blind machende Sinnlichkeit die Menschen zu würdeloser Selbstversklavung zusammenknechtet, hat sich bis jetzt immer durch ihre kräftige Frische stählerner Eigenart die lautere Volkskunst der Musik bewahrt und sich aus dem umgebenden Sumpfe aufdringlicher Dudelei und Prickelei fremdblütiger Tontändelei heraus zur gesunden, gefühlstiefen und gedankenreichen wie lebenswahren und formvollendeten Vornehmheit der großen deutschen Meister gerettet.

Diese unverdorbene deutsche Rasse wird mit ihrem musikalischen Fühlen von dem immer tiefer schreitenden Niedergang der Volksmusik nicht berührt werden.

Was aber sonst deutsches Volk unter den Bewohnern des politischen Gebietes Deutschlands und der angrenzenden Länder deutscher Sprache genannt wird, das ist in Gefahr, den guten musikalischen Sinn zu verderben und die hohen Traditionen edler Volksmusik zu vergessen. Ich meine damit die undefinierbaren Mischrassen, die geistig und materiell mit den ursprünglichen deutschen Stämmen um die geistige und materielle Herrschaft kämpfen. Fremde Geistesart verdirbt uns den deutschen Volksgesang.

Es wäre eine gewisse Feigheit und mehr als Kurzsichtigkeit, wenn man sich scheuen wollte, die musikalische Bildung des deutschen Volkes als Lebensfrage der Geistesrasse und als Rassenfrage zu behandeln. Denn die deutsche Musik ist etwas so Eigenartiges, daß die graue Internationale hier keinen Boden findet. Der bloße Worthinweis auf den echt deutschen »Freischütz« von Weber, die echt romanische »Carmen« von Bizet, die echt jüdischen »Maccabäer« von Rubinstein, die echt slavische Musiklyrik von Chopin genügt jedem Kenner der Musik als Beweis, daß von Nationallosigkeit der Musik keine Rede sein kann.

Lyrik hat jedes Kulturvolk hervorgebracht und diese in Musik umgesetzt, aber Gassenhauer und Tingeltangelcouplets sind die Geistesprodukte niederer Rassen. Durch das echte Volkslied, den wahren Ausdruck der unverdorbenen Volksseele, muß man die Karikatur verjagen, die sich auf den Straßen und in liederlichen Lokalen herumtreibt. Da, wo ein Gassenhauer oder leichtfertiges Couplet eindringt und nachgesungen wird, da habe ich stets Hautgoûtwitterung empfunden und bei vorsichtiger Seelenanalyse auch sittliche Defekte und Spuren von Fäulnis gefunden. So wenig wie im »Freischütz« der verzweifelnde Max die Freikugel des gottlosen Bösewichts Kaspar unbestraft benutzt, sondern damit schon halb in das Garn des teuflischen Versuchers gegangen ist, so wenig singt ein Knabe oder Mädchen, Mann oder Weib einen Gassenhauer oder ein Schelmenlied nach, ohne die Keuschheit des Gemütes, die Reinheit des Fühlens und den vornehmen Geschmack an guter Musik preiszugeben.

Aber schon im Keime muß innerhalb des Erziehungsgebietes jede Spur einer Neigung zum Gassenhauer und leichtfertigen Witzgesang erstickt werden. Die Jugend muß in jedem frivolen Ton eine Entweihung der Musik und eine Selbstentwürdigung sehen. Dieses Gefühl muß im Kinde von den Eltern und Lehrern bis zu solcher Feinheit gepflegt werden, daß schon das Anhören unsauberer Musik als Beschmutzung des Innenlebens schmerzlich empfunden wird.

Eine erfreuliche Erscheinung habe ich bei monatelangem Aufenthalt in der Stadt Gotha beobachtet, aber sonst noch in keinem andern Orte Deutschlands: jeder Schuljunge, jeder Lehrling und Gesell, der mir in Gotha auf der Straße pfeifend begegnete, pfiff ein Volkslied. Aber weit öfter habe ich mit tiefem Schmerze in echt deutschen Dörfern und Kleinstädten von Dorfknaben freche Tingeltangel-Lieder und leierhafte Gassenhauer vernommen, die von durchwandernden Gesellen oder beim Militär dienenden Brüdern oder in der Großstadt dienenden Schwestern als geistige Ansteckungsstoffe eingeschleppt worden waren. Leider hörte ich zum ersten Male 1904 auch in meiner thüringischen Heimat Berka an der Werra elende Gassenhauer von Schulkindern pfeifen.

Die Klavierseuche, die sich bis in die winzigsten Dörfer ausdehnt, verschlimmert das Übel durch Abtrommelung unaustehlich moderner Tänze und Klimperei aufdringlicher Couplets. Das ist der Fluch, den das Klavier mit sich bringt. Zur Veredelung der Volkskunst sollte zunächst das Harmonium dienen. Es würde schon dadurch eine Reinigung des Geschmackes herbeiführen, daß es keine Dudelei zuläßt, sondern immer eine Keuschheit des Spieles erfordert, die als geistige Reinheit von vornherein die Veredelung des natürlichen Musikgeschmackes hervorbringt.

Vom Dorfe bis zur Großstadt würde ich also zur Hebung der musikalischen Volksbildung die Einführung des Harmoniums in Schule und Haus fordern. Unwiderruflich muß diese Forderung für die Schule festgehalten werden, von der die erste Anregung zur Förderung der

Musikbildung des Volkes ausgeht. Gerade in der Musikbildung dürfen wir keine trennende Mauer zwischen der Volksschule und den Bildungsanstalten der Wohlhabenden aufrichten. Denn was man höhere Schule nennt, verdient oft diesen Namen nicht, weil es das Volk seinem eignen Stammesgeiste entfremdet und die nationale, das heißt volkseigene Kunstbildung sträflich vernachlässigt. Die Früchte dieser Kunstroheit sieht man an dem Kommerslieder-Gebrüll der Studenten und dem cynischen Geschrei der Soldatenlieder unter dem Bildungseinflusse der Einjährigen und Offiziere.

Das Harmonium gehört also in die Schule und in das Haus, um die Würde der Musik wieder herzustellen. In der Schule muß es die unschöne Wimmerei der vom Lehrer vorgekratzten Violintöne und die ganz besonders in den Schulen der Dörfer, Flecken und Kleinstädte, wo der Lehrer auch Kantor ist, oft noch häßlichere Stimme des Lehrers verdrängen und an Stelle jener beiden Jammersurrogate der Musik richtige Vorbilder schöner Musik bringen. Denn die Häßlichkeit unkünstlerisch erzeugter Violintöne und einer unvollkommenen Stimme, die ja ihr Besitzer immer schön finden wird, ist schon der erste Weg zur Verderbnis der musikalischen Volksbildung.

Das Harmonium hat aber nicht nur den Vorzug, den Schulkindern richtige und schöne Töne vorzuführen, sondern ersetzt auch elementar das Orchester und bildet sofort auch den Sinn für Harmonie. In Schule und Haus wirkt das Harmonium als Nachbild der Orgel, die für die große Gesamtheit das zugänglichste und würdigste Orchester bleiben wird. Die Elemente der Hausmusik aber werden weit bildender wirken, wenn sie auf dem Harmonium geschult werden, da dieses immer mehr zum Spielen von Chorälen und Volksliedern in gemessenem Tempo führen wird und selbst der ungeübteren Hand schönere Töne gibt als das Klavier.

Absolute Talentlosigkeit hat ja immer noch das Gute, daß sie ebenso vom Harmonium wie vom Klavier abgeschreckt wird; aber die halben Talente, die von der Elterneitelkeit zur Musikentweihung gepeinigt werden, können am Harmonium nicht solchen Unfug von Ohrenzermarterung treiben wie am Klavier. Ja, durch Entlastung des Klavieres von Halbtalenten und Nichtskönnern wird dieses musikalisch unersetzliche Instrument nicht mehr die unschuldige Quelle weitverbreiteten Ekels und Hasses bleiben.

Ohne Ausübung guter Musik mit der Stimme und auf Instrumenten im Hause kann freilich von einer Musikbildung des Volkes nicht die Rede sein. Seit 22 Jahren verlange ich deshalb in meinem Schulreform-Programm »Neue Deutsche Schule« (Leipzig, Voigtländer), daß, die in einer Schule oder Familie aufwachsende Jugend, soweit sie wirkliches Talent hat, sich nicht nur mit Gesang begnügt, sondern sich auch viel auf Instrumenten übt, damit ein Jugendorchester zu stande kommt, welches bei Festen zur Erhöhung der Feier beiträgt. Ein winziges Surrogat dieses Schülerorchesters ist die Massenbenutzung der Querpfeife, die beim Ausmarsch der Landjugend nach dem Turnplatz von den meisten Knaben gespielt wird. Wenn die Lehrer diese Turnbataillone der Schuljugend nun freilich musikalisch nicht reicher befruchten können, als bis zum Übelkeit erregenden Abdudeln des Zapfenstreiches in trödeligem Trampeltempo, so ist der Musikbildung der Jugend und des Volkes nicht viel damit gedient. Die Kinder sollten vielmehr aufgefordert werden, schöne Volkslieder in flottem Tempo zu üben und zwar über ein recht vielseitiges Programm mit Sicherheit zu verfügen. Die Musikverrohung und Aufdringlichkeit des Nichtskönnerstums wird aber gefördert, wenn die Schüler nicht angehalten werden, ihre vorbereitenden Studien auf der Quiekpfeife in weiter Ferne von musikgebildeten Ohren ihrer Nebenmenschen abzusperren. Ich habe von der aufdringlichen Unsitte der lieben Jugend, auf jeder Straße und an jedem idyllischen Platze ihre schrillen Pfeifereien mit Mißtönen einzudrillen, jahrelang wahre Qualen auf dem Lande erlitten, da mündliche und schriftliche Gesuche um Abstellung dieses Unfuges an der Harthörigkeit des Schulchefs abprallten. Die Feinfühligkeit oder Taktlosigkeit der Schulmeister und Väter läßt sich vom Milligramm bis zum Kilogramm und Doppelzentner an den Musikübungen der Kinder abwägen. Man wird dabei an ein Wort Kants in der »Kritik der Urteilskraft« erinnert: »Die Musik ist eine aufdringliche Kunst.« Ihn hatten die Choralgesänge der armen Sträflinge in dem nahen Gefängnis jeden Morgen bei seiner Denkarbeit gestört.

Auch der Inhalt der Straßenpfeiferei verrät den Geist in Haus und Schule.

Wenn der gemütlose Verstandesdrill, den man oft Religionsunterricht nennt, in seiner Wirkung nicht ganz in die bodenlose Tiefe versinken soll, so muß er seine Weihe durch Musik bekommen. Das Vaterunser und andere erhabene Worte, auch die Erzählungen von symbolischen Handlungen Jesu müssen ihren musikalischen Ausdruck bekommen und dadurch ihre Wirkung auf das Gemüt des Kindes vertiefen. Mir selbst war es innerstes Bedürfnis, das Vaterunser und die Worte Jesu über Kinder vielfach zu interpretieren und die Musik, die in den verschiedensten Schulen Deutschlands die Kinderwelt am meisten ansprach, zu veröffentlichen. (»Jesus und die Kinder«, »Vater unser«, Langensalza, Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann].) Diese Art der Andacht mit Musik auf dem Harmonium trägt viel zur Veredelung des musikalischen Gefühls bei. Auch sollten außer den Singstunden ganz besonders auf dem Lande die Lehrer, Pfarrer und Musikverständigen überhaupt auf dem Schulharmonium schöne einfache Musik von Mozart, Bach, Haydn, Gluck und Händel den Kindern vorspielen.

Ich verspreche mir von der Einbürgerung des Harmoniums als Ausdrucksmittel für vornehme Musik eine tiefeingreifende Reform der Musikpflege im Hause. Nur die Begabtesten sollten zu dem Klavier zugelassen werden.

Eine Verbindung von Klavier und Harmonium führt schon wesentliche Momente des Orchesters in die Hausmusik ein, deren Vollendung natürlich erst durch die Heranziehung der Streichinstrumente erreicht wird.

Öffentliche Abende für Hausmusik, die auch auf dem von Lehrern und Geistlichen noch künstlerisch viel zu sehr vernachlässigten Dorfe nötig sind, haben zweifellos eine sichere Zukunft und werden reformierend auf das kalte Konzertwesen einwirken. Wer echtes Musikgefühl hat, dem wird die Turnkünstelei der Konzertvirtuosen bald zuwider sein, wenn er die Seelenlosigkeit der Musikartisten und die Musikmache ihrer Komponisten erkannt hat. Öffentliche Abende für Hausmusik werden wirkliche Kunst fördern, manche Komponisten in rechte Bahnen lenken und wohltuend auf die Musikpflege im Hause wirken. Selbst mancher Dilettant wird durch seelenvoll künstlerischen Vortrag der Hausmusik an solchen Abenden vielleicht zu dem ihm unbewußten Künstlerberuf geführt werden, während das Konzert oft Fingervirtuosen heranzüchtet, die sich unter den Dilettanten verstecken sollten.

Wie edle Hausmusik einem Liede eine besondere Weihe gibt, erlebte ich an dem »Morgen« von Richard

Strauß (Op. 27 No. 4). In der Philharmonie in Berlin hörte ich das Lied zuerst. Der Komponist dirigierte, das Orchester spielte hinreißend die Begleitung, die ein selbständiges Lied ohne Worte ist, Frau *Sucher* sang das Textlied vollendet. Vor kurzem hörte ich es in einer Hamburger Familie. Der dortige Organist *Meder* begleitete, die Oratoriensolistin Frau *Auguste Lorensen-Michaelis* sang. Sie sang so poetisch, so seelenvoll, als erlebte sie ganz für sich das höchste Glück. Das war ein so weihevoller, heiliger Augenblick, daß ich die ergreifende Schönheit des herrlichen Liedes, neu und ungleich tiefer erlebte als im Konzert, wo tausend Menschen sich sehen lassen und wo das rauschende Orchester zu Theaterwirkung verführt. Hier am Familienabend wurde die Hausmusik zur vornehmsten Kammermusik, die eine geniale, musik-seelenvolle Künstlerin von Feuertemperament, tiefem Gemüt und seltener Durchbildung als Sängerin und Pianistin dichterisch zu warmem Leben schuf. Es war mir wie ein tief bewegendes Ereignis. Statt des Flügels hätte ich in der Begleitung für den gemütberedten Quartsextakkord und den einen Ton von $1^1/_2$ langgedehnten Vierviertaltakten am Schluß das Harmonium gewünscht.

Man erlebte es: »Und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen.«

* * *

Die lyrische Musik ist und bleibt etwas Intimes und fordert andächtige Zuhörer und gesammelte Andacht des Vortragenden, die nur im abgeschlossenen Kreise gemütsverwandter Menschen zum aufrichtigen Ausdrucke kommen kann. Intimen Musikabenden muß also viel Raum gegeben werden und in ihnen muß das in vielen Kreisen vergessene Volkslied wie ein ungeahnter Schatz gehoben werden. Ganz besonders sollte man auf dem Lande seinen Ehrgeiz nicht darin suchen, drei- und vierstimmige Chöre im Liedertafelstil den Elementar-Sängern und Sängerinnen anzuquälen, sondern man sollte es als heiligste Pflicht achten, den Reichtum an Volksliedern dem Volke zu geben, und seinen höchsten Stolz darin sehen, diese urechte Poesie der Musik zu innigstem Verständnis und zu edelstem Ausdruck zu bringen. Das sind die unmusikalischsten Leute, die das Volkslied für einen überwundenen Standpunkt halten. Denn nur echte Dichter und nur echte Komponisten, nicht aber die Straße und der Zufall haben das Volkslied geschaffen, aber das musikrohe Volk zersingt sie wieder. Vor diesem Verderben muß die Gesangskunst sie schützen. Das Schleppen, Ausdehnen, Auseinanderreißen, das Einfügen schlenderiger Dudeltöne, besonders zur Ausfüllung einer Pause, das ist die Sünde des kunstunverständigen Volkes und das Entsetzen jedes musikverständigen Menschen, dem das Volkslied als ureigenster Besitz der echten Volksseele so heilig ist, wie das Volksmärchen, welches ebenfalls stets einen echten Dichter zum Verfasser gehabt hat, einen Dichter, der die Vollkraft besaß, im kleinsten Rahmen eine ergreifende Novelle oder einen lebenumspannenden Roman zu erzählen. Seitdem man weiß, daß die schönsten Volkssagen und Naturmythen, die in ihrer ursprünglichen Form stets die tiefsten Erlebnisse des Seelenlebens in geistvolle Sinnbilder kleiden, als Volksmärchen von Stamm zu Stamm, von Land zu Land, ja von Erdteil zu Erdteil fortgeschleppt werden, wie Leo Frobenius in seinem »Zeitalter des Sonnengottes« unanfechtbar nachgewiesen hat, begreift man die Verstümmelungen der Werke echter Dichter. Ebenso ergeht es dem Volkslied. Der Dichter und Komponist, die verkörperte Volksliedseele, schafft es aus tiefem Gemüt und aus künstlerisch gestaltender Phantasie. Sein Name wird vergessen, und ein tief unter ihm stehendes Publikum zertritt und zerfetzt[1]) das Kunstwerk zu einem häßlichen Gefaser. Nur der echte Künstler erkennt selbst in den Trümmern noch das ursprüngliche Kunstwerk und gibt es als solches dem Volke neu zurück. So schafft er Volkskunst. Denn im Volkslied liegt die Quelle der Volkskunst.

Beethoven-Feier.

VII. Kammermusik-Fest. Bonn, 28. Mai bis 1. Juni.

Die schönen Tage des Bonner Festes sind wieder einmal vorüber. Etwas anders wie sonst und etwas bunter ist es heuer zugegangen: neben dem Quartett *Joachim*, *Busoni*, dem jungen *E. von Dohnányi* und *F. Tischer-Zeitz* erschienen die Mitglieder der beiden Pariser Vereinigungen: »Société des Instruments Anciens« und Société des Instruments à Vent«, um Haydn, altfranzösische Musik, Beethoven, Mozart, Th. Gouvy, Friedrich den Großen, Brahms und Saint-Saëns vorzuführen. Ich halte mit vielen anderen solche Olla Potrida von Stilmengselei für ein ästhetisches Unding oder ein unästhetisches Ding, wie man will: ein Eindruck stört den andern, zerstört ihn unter Umständen; es werden Werke verglichen, die gar keine Vergleichungspunkte bieten, französisch-witzige und geistvolle Pointierung liebenswürdiger Nichtigkeiten neben das ethische Pathos Beethovens gestellt, der unbefangene Sinn für das eine durch das andere nicht etwa geschärft sondern ertötet oder doch aus dem Gleichgewicht gebracht. Sollten die Franzosen, was an sich höchst löblich war, da sie ganz vortreffliche und liebenswürdige Künstler und Menschen sind, herbeigezogen werden, so hätte man etwas mehr die chronologische Ordnung in der Wahl der Werke berücksichtigen sollen: das Programm wäre dadurch nicht schlechter, sondern besser geworden und hätte sich in aufsteigender Weise gestalten lassen. Die Modernen konnten ja einmal ganz wegbleiben: Beethoven als Gipfel macht sich nie schlecht. Vielleicht tritt die Leitung dem Vorschlage einmal näher. Damit bin ich am Ende des Tadels und die angenehmere Aufgabe beginnt: die des ehrlich gemeinten Lobes. Zwar war, um gleich noch eine kleine Einschränkung zu machen, *v. Dohnányis* Vortrag der Fisdur-Sonate Beethovens eine jugendliche Verirrung, weil er aus dem schönen und charakteristischen Werke eine kecke Etude machte: aber in dem jungen Manne steckt viel Begabung und ein großer Fleiß, und so wird's mit der Zeit schon werden. Wo ihn *Joachims* reifer Wille und künstlerische Besonnenheit leiteten (Beethoven Op. 96), oder die abgeklärte, schönheitvolle Kunst der französischen Bläser ihm Führerin war (Beethoven Op. 16), da fügte er als dienendes Glied dem Ganzen sich in echt künstlerischer Weise bescheiden ein und leistete ausgezeichnetes. *Busoni's* Vortrag von Beethovens Op. 110 war interessant, doch stark subjektiv. Die Pariser Bläser-Vereinigung eröffnete den ersten Tag mit *Haydns* zum Teil etwas veraltetem Fdur-Oktett, das sie ganz herrlich blies. Welche Reife des Geschmackes, welche Schönheit, welches Zusammenspiel, welche technische Meisterschaft! Am 2. Tage spielte der famose Flötist *A. Hennebains* mit

[1]) Es muß allerdings auch zugegeben werden, daß manche Volkslieder »im Munde des Volks« gewonnen haben. *Erk* und *Böhme* bringen dafür Beispiele. Ein naheliegendes haben wir in dem Volksliede »Ach wie ist's möglich dann«. Freilich der »Mund des Volks« soll in diesem Falle *Silcher* gewesen sein. Die Red.

Mlle. *Delcourt* (Clavecin) eine Sonate von Friedrich d. Gr. Unnachahmliche Kunst und ein Zusammenklang beider Instrumente, der ganz herrlich wirkte, wie denn überhaupt das Clavecin in seiner Notwendigkeit für die Wiedergabe älterer Musik sich in jedem Zuge dokumentierte. Der 3. Tag brachte *Th. Gouvy's* Esdur-Oktett Op. 71, ein ungleich gearbeitetes, stellenweise musivisch-bunt geratenes, in Einzelzügen erfreulich und frisch empfundenes, wenn auch nicht tiefes Werk, *St. Saëns'* Op. 79, der 4. und 5. Tag *Beethovens* Opp. 16 und 20. Überall haben sich die Pariser Bläser hier des höchsten ausgezeichnet und stürmischen Beifall geweckt. Stehen sie als Künstler hoch, so nicht minder durch ihre einfache, schlichte und natürliche Vornehmheit als Menschen.

Sie und ihre ausgezeichneten Genossen der »Société des Instruments Anciens«. Sie bot uns nacheinander unbekannte Werke von *J. J. Mouret*, ein entzückend-frivoles Divertissement; von *A. B. Bruni* eine schöne Sinfonie für Quinton (Discantivole), Viole d'amour, Viole de Gambe, Contrebasse und Clavecin; ein Ballet-Divertissement von *M. Pign. Monteclair* mit reizenden Nichtigkeiten u. a. m. Von *H. Casadesus*, dem verdienstvollen geistigen Leiter der Gesellschaft, und *E. Nanny* hörten wir eine Sonate (III.) von *J. B. Borghi* für Viole d'amour und Contrebasse mit höchster Meisterschaft spielen, die ungeteilte Bewunderung und — mit Rücksicht auf den Contrebasse — Staunen weckte. Und zuletzt die *Joachims*! Je älter, je besser, damit ist alles gesagt. Was verschlägt es, daß andere Quartettvereinigungen das Technische ebenso gut, vielleicht besser beherrschen! Gerade da wird das Alter am ehesten straucheln. Aber der Geist, der über den Gaben Meister Joachims und seiner vortrefflichen Genossen schwebt, er ist immer noch der alte, in Herrlichkeit und Größe strahlende! Wenn darum das Publikum in Bonn nicht müde ward, die Joachims hervorzujubeln, so war das nicht mehr als recht und billig; es war aber mehr als der Ausdruck des Beifalles: der herzlichster Dankbarkeit und Verehrung; denn ohne Joachim und die Seinen wären die Bonner Feste nicht das, was sie heute trotz allem und allem sind, einzigartige künstlerische Tage.

Wilibald Nagel.

Das letzte Abendmahl, Oratorium von Pater Hartmann.

Die am 24. Mai in der Universitätskirche zu Würzburg durch die Kgl. Musikschule mit einem Klangkörper von 400 Sängern und 76 Instrumentalisten veranstaltete Uraufführung des neuesten Oratoriums von P. Hartmann »Das letzte Abendmahl« bedeutete für das Werk einen durchschlagenden Erfolg und für den Komponisten einen bedeutsamen Schritt vorwärts in die Reihe der besten zeitgenössischen Tonmeister. Nicht leicht wurden eminentes Talent und hervorragendes Können von einem Teile der deutschen Kritik so gründlich verkannt als wie bei P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. Das Verdienst, uns mit mit dessen neuestem Werke bekannt gemacht zu haben, gebührt dem unermüdlichen Leiter der Kgl. Musikschule, Herrn Hofrat Dr. *Kliebert*. Die beiden Teile des Werkes wachsen mit logischer Notwendigkeit auseinander heraus. Die erste Abteilung handelt von dem vorbildlichen alttestamentlichen Paschah, das in der zweiten Abteilung in der christlichen Eucharistie seine Erfüllung findet. Den lateinischen Text stellte Bischof *Ghezzi*, ein Ordensbruder P. *Hartmanns*, aus Stellen der hl. Schrift und der kirchlichen Liturgie zusammen. Wer sich näher über den Inhalt orientieren will, beschaffe sich den vorzüglichen Führer von C. Böhm, Hochnedersche Buchhandlung, Landshut, 60 Pf. Wie nun P. Hartmann aus dem ziemlich spröden Text den latenten Ideengehalt herausholt und ihm Wärme und stellenweise dramatisches Leben einhaucht, das verrät den genialen Musiker, dessen Tonsprache tief aus dem Innersten quillt, der überzeugen will und kann und der bloßen Phrase darum aus dem Wege geht. Kein gesuchter, darum unkünstlerischer Effekt stört; man hat stets den beruhigenden Eindruck, es sei alles unmittelbar geworden, nicht mühsam gemacht. Besonders erwähnenswert ist das Talent P. Hartmanns, mystisch-contemplative Stimmungen zu schildern und festzuhalten, ohne dabei zu verflachen. Einzig ist auch seine Art, alle Mittel des Ausdrucks und der Form der Idee dienstbar zu machen. In formaler Beziehung weicht er darum von der Tradition ab, sobald logisch-ästhetische Gründe hinzudrängen. Unnötige Weitschweifigkeit meidet er zu Gunsten prägnanter Kürze in der Gestaltung des Einzelnen, um nicht durch Sondereindrücke die Gesamtwirkung zu schädigen. Neu und eigenartig ist die Form des Rezitativs. Daß P. Hartmann bei seinen Studien sich auch gründlich in der klassischen Vokalperiode des 16. Jahrhunderts umgesehen hat, ist seinem Werke sehr zu gut gekommen und sichert demselben seltene Vorzüge. Hierzu rechne ich ideale Behandlung der Singstimme sowohl im Solo als im Chor, musterhafte Textesdeklamation und äußerst glückliche Verwendung der Kirchentonarten und des gregorianischen Chorals. Die Partie des Christus, sicher eine der schönsten in der ganzen Oratorienliteratur, hätte ohne diese Studien nicht entstehen können. Die Instrumentation weist im Rahmen künstlerischer Verwendung die ganze moderne Farbenpracht auf. Das Prinzip der Melodie für alle Stimmen wird in der Vollkommenheit wie bei P. Hartmann kaum in einer anderen modernen Partitur zur Anwendung gebracht worden sein; und dabei nirgends etwas Gekünsteltes, alles natürlich bei sattestem Voll- und Wohlklang. Das Facit meiner Besprechung ist dies. Das letzte Abendmahl von Pater Hartmann ist eines der besten kirchlichen Oratorien der Nach-Lisztschen Zeit, wenn nicht das beste. Es bedeutet einen Markstein in der Entwicklungsgeschichte des Oratoriums. Sein Schöpfer hat ein Recht darauf, neben den besten Meistern der Zeit genannt und gehört zu werden. Vorzüglich waren die solistischen Leistungen der Damen *Marie Berg*-Berlin und *Agnes Leydhecker*-Straßburg. Herr *Thomaschek*-Prag sang »den Christus« und Herr Dr. *Engelhardt*-Würzburg »den Judas« mit gutem Erfolge.

Die nächste Aufführung des Oratoriums, das Sr. Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm II. gewidmet ist, findet wahrscheinlich in Berlin statt.[1]

Hr.

[1] Wir werden nächstens Bild und Biographie des Komponisten bringen. Die Red.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juni. Wer die Spielpläne unserer beiden Königlichen Theater aus der letzten Zeit ansieht, der muß sich wundern, wie häufig er für das Schauspielhaus die Dramen von Goethe, Schiller, Kleist, auch von Shakespeare angezeigt findet, für das Opernhaus aber vornehmlich die Werke von Gounod, Thomas, Massenet,

Leoncavallo, allerdings auch die nun durchaus nicht mehr zurückzustellenden von Wagner. — Noch ein anderes ist zu beklagen. Diese und jene Oper — so wird oft angezeigt — könne erst dann und dann wieder gegeben werden, weil dieser oder jener Kapellmeister, weil dieser Sänger oder jene Sängerin beurlaubt sei. Ja, warum werden sie denn beurlaubt? Mitten in der Spielzeit! In New-York und Monte Carlo, in London und Paris, aber auch wohl in Halle und Stettin genießt man die Darbietungen der Künstler, die wir indes entbehren müssen, ob sie uns gleich mit großen Opfern verpflichtet wurden. Oder sind es nicht ganz ungeheure Summen, die unsere Solosänger und jetzt auch unsere Kapellmeister beziehen? Besonders dann erscheinen sie ungeheuer, wenn man sie mit dem Einkommen der Orchestermusiker und der Chormitglieder vergleicht. Dennoch wird ja niemand die früheren Verhältnisse wieder herbei wünschen. Als die Oper ein königliches Institut wurde und die Bezeichnung Königliches National-Theater erhielt (1786), bezog der »Musik-Direktor *Frischmuth* mit der Frau, die die Tages-Einnahme besorgt«, jährlich 520 Reichstaler. Heute bekommt *Felix Weingartner* nur für die Leitung von 10 Sinfoniekonzerten mehr als das Sechsfache dieser Summe. Und *Richard Straufs*? Das Wievielfache des Gehaltes seines ersten Vorgängers bezieht er, ohne daß die Frau Kapellmeister Dr. *Straufs* es nötig hätte, täglich am Schalter zu sitzen und die Einlaßkarten für den Abend zu verkaufen? — Aber allen sind ja die hohen Einnahmen gegönnt, die sich bei den Sängern auf 50000 M und mehr belaufen, nur sollen sie auch dem Institute, das sie so bezahlt, ihre Kunsttätigkeit nicht so oft entziehen. »Intendant, werde hart!« Wie kann sich bei dem steten Fehlen von Leitern und Hauptausführenden ein tüchtiges, künstlerisch makelloses Ensemble herausbilden? — Und da ich nun einmal auf die Geldfrage in der Musikpflege gekommen bin, will ich doch auch die unglaublichen Forderungen mehrerer unserer Gesanglehrerinnen erwähnen. Sie haben den Mut, sich 30, 40 und 50 M für eine Stunde bezahlen zu lassen. Namentlich Amerikanerinnen, die nur auf »berühmte« Namen etwas geben, zahlen diesen Preis. — Ich weiß von einem jungen Mädchen, das bei einer sehr tüchtigen Stimmbildnerin — allerdings fordert diese nur 8—10 M für ihre Unterrichtsstunden — in zwei Jahren schon etwas Ordentliches gelernt hatte. Da gerät es an eine der 50 Mark-Damen, und nach einem Jahre ist der Stimme leichtes Ansprechen und ihr Wohlklang fort. Nicht aber der Glaube an den kostbaren Unterricht, denn es ist merkwürdig, und häufig kann man es beobachten, daß gewisse Lehrer und Lehrerinnen ihre Schülerinnen hypnotisieren. Die, von der ich spreche, ist ein frommes Ding. Sie habe zu hoch hinaus gewollt, sagt sie, und Gott demütige sie deshalb. Sie ringe allabendlich im Gebet zwei Stunden lang um ihre frühere Stimme und sei der festen Zuversicht, daß sie ihr bis zum Winter zurückgegeben sein werde!

Im Königlichen Opernhause trat die aus Finnland stammende, der Pariser Großen Oper angehörende Frau *Aïno Akté* als Gast auf. Im Lohengrin und in Margarete. Eine vornehme Erscheinung, schlank und mit sprechenden Augen. Nicht große, aber die Tonstrahlen weit werfende Stimme, die jedoch des süßen Klanges und der Wandlungsfähigkeit einigermaßen entbehrt, aber gut gebildet ist und rein musikalisch ihren Rollen nichts schuldig blieb. An den der französischen Schule eigenen offenen und ein wenig nasalen Ton gewöhnte man sich schon. — Ich war nun zunächst erfreut, feststellen zu können, daß man auch in Frankreich jetzt noch wie zu den Zeiten des Roger und Duprez singen und singen lernen kann. Auch bei uns ist das ja noch immer der Fall, obschon ich nun schon seit fünfzig Jahren höre und lese, daß es mit unserer Gesangskunst abwärts gehe und niemand mehr Gluck und Mozart und Weber singen könne. Der berühmte Franz Hauser erzählt in seiner Gesangschule, er habe diese Behauptung schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts gehört. Da müßte es jetzt doch eigentlich schon mit aller Singerei vorbei sein. Indes geht es ja immer noch einigermaßen. Und wenn ich nur daran denke, was allein von unseren Bühnensängern gesangstechnisch geleistet wird — von der Herzog, der Destinn, der Plaichinger, von Naval, Knüpfer, Hoffmann usw. — so fürchte ich das Ende der Gesangskunst noch nicht so bald. — Frau *Akté* nun soll die Elsa in Bayreuth studiert haben, was auch aus ihrer Auffassung der Rolle hervorleuchtete, indem sie die Brabanterin nicht so traumselig gab, wie wir es gewohnt sind, sondern mit mehr Blut erfüllte. Ihre Darbietung gefiel, ohne zu entzücken. Als Margarete aber war sie ganz französisch und ganz die gefallsüchtige, zierliche Dame. Auch der französische Text trug dazu bei, daß wir das Gretchen vermißten, auf das wir selbst in der Gounodschen Oper nicht so ganz verzichten mögen. — Frau *Aïno Akté*, in Paris sehr gefeiert, gedachte sich in Berlin als so bedeutsam zu erweisen, daß alle großen deutschen Bühnen Verlangen nach ihr bekämen. Das gelang ihr nicht.

Mit den Privatopern steht es nicht gut. Zwei derselben haben ihre Harfen an die Weiden gehängt. Im Theater des Westens spielt man während des Sommers Possen, im Nationaltheater gibt ein Verwandlungskünstler Vorstellungen. Was die Wolzogen-Oper brachte, ist ohne Bedeutung. Nur Neues versprach sie. Und da das nicht einschlug, greift sie auf unbedeutendes Altes zurück. W. Freudenbergs Oper »Die Pfahlbauer«, schon 30 Jahre alt und trotzdem unbekannt, soll jetzt an die Reihe kommen.[1]

Ein geistliches Konzert, das auf des Kaisers Befehl im Dome stattfand, bildete gewissermaßen den Abschluß der Feierlichkeiten zur Kronprinzenhochzeit. Das Interessanteste darin war die Vorführung der herrlichen Sauerschen Orgel durch Prof. *H. Reimann* in Variationen eigener Arbeit über ein Händelsches Thema. Sie sind mit Verständnis für das geschrieben, was das Instrument der heiligen Cäcilie zu leisten und nicht zu leisten vermag. Und so hatte man Freude an dem Werke, an dem kunstfertigen Spiele und an der Orgel selbst. Das war doch etwas Besseres, als was uns jüngst der französische Orgelvirtuose *Guilmant* zu bieten hatte. Über die Leistungen des Domchors ist ja nichts Neues zu sagen. Aber das kann ich nicht zu berichten unterlassen, wie gesanglich musterhaft und musikalisch fein Frau *Herzog* ein sehr koloriertes Incarnatus von Mozart und zwei Kantilenen-Lieder vortrug. Rud. Fiege.

Cöln. Einen würdigen Abschluß fanden die diesjährigen Gürzenichkonzerte durch eine sehr stilvolle Aufführung der Matthäus-Passion von Bach. Generalmusikdirektor *Steinbach* war bedacht gewesen, die Zusammensetzung des Orchesterkörpers möglichst nach der Urform zu gestalten, im Gegensatz zu den Gepflogenheiten anderer rheinischer Musikdirektoren, die bei den Aufführungen der Matthäuspassion sich leider häufig der

---

[1]) Sie fiel am 14. Juni durch, und am Tage darauf erklärte *E. v. Wolzogen*, er lege die Direktion nieder, um sich ungehindert den Vorarbeiten für die Winterspielzeit widmen zu können.

*Robert Franz*schen Bearbeitung bedienen, die z. B. bei dem Chor »Sind Blitze und Donner« usw. kräftig die Posaunen hineinpfeffern läßt und Stilwidrigkeiten ähnlicher Art in Menge enthält. Sehr weihevoll wirkten bei der *Steinbach*schen Aufführung die starkbesetzten Holzblasinstrumente, deren herber Klangcharakter sich vorzüglich mit dem Kolorit des mächtigen Streichinstrumentenkörpers vermischte. Die Choräle wurden von der obersten Chorklasse des Konservatoriums ergreifend gesungen, an der Orgel saß unser vortrefflicher Meister Prof. *Franke.* In der Wahl der Solisten war man auch recht glücklich gewesen, doch überragten die Leistungen der männlichen Sänger ziemlich wesentlich diejenigen der weiblichen. Ganz herrlich war *Ludwig Heß* als Evangelist, vortrefflich Dr. *Felix von Kraus* als Christus, sehr tüchtiges boten die beiden Damen *Anna Kappel* und Frau *Kraus.* — Ein hochinteressantes Konzert veranstaltete der hiesige Tonkünstlerverein im großen Gürzenichsaale unter Mitwirkung von dem trefflichen, unter Leitung von Msgre. Prof. *Cohen* stehenden Domchore. Es gelangten durch letzteren nur Chorwerke der altitalienischen und altniederländischen Meister zur Widergabe. Hervorzuheben sind ein Offertorium von *Palestrina*, eine Motette von *Marenzio*, »Christus factus est« von *Anerio*, das unvergleichliche achtstimmige Crucifixus von *Lotti* und »Jubilate Deo omnis terra« von *Palestrina.* Zwischen diese Chorstücke waren Solonummern eingestreut, in die sich Herr Professor *Franke* (Orgel), unsere aussichtsvolle Altistin Frl. *Ida Dahlmann*, sowie der Cellist *Lamping* aus Karlsruhe teilten. — Eine Reihe von überaus anregenden Abenden bot auch wieder die hiesige Musikalische Gesellschaft. Das treffliche Künstler- und Konzertmeisterpaar *Bram Eldering* und *Carl Körner* hob ein neues Konzert für zwei Violinen und Orchester von *H. Zilcher*, dem jungen talentvollen Berliner Komponisten, aus der Taufe. Auch dieses Werk zeigt die überaus leicht gestaltende Hand eines sehr begabten Komponisten, der, wenn es ihm gelingt, seine Gedanken und auch seine Kompositionstechnik noch weiter zu vertiefen, noch sicher von sich reden machen wird. Frl. *Charlotte Kaufmann* (Klavier) aus Berlin führte sich (ebenfalls in der musikalischen Gesellschaft) mit dem A dur-Konzert von *Liszt* recht glücklich ein, jedoch hatten die späteren Solovorträge entschieden einen Stich ins Dilettantische, zu starker Pedalgebrauch, Mangel an straffer Rhythmik beeinträchtigten die künstlerische Wirkung. Auch eine Art »Cölner Komponistenabend« veranstaltete die Musikalische Gesellschaft. Das Programm wies eine Sonate für Klavier und Violine von *Ernst Heuser*, sowie ein sehr formschönes, vornehm gehaltenes Trio für Klavier, Violine und Cello von *Otto Klauwell* auf. Ausführende waren die Herren *Bram Eldering*, *Friedrich Grützmacher* und *Ernst Heuser.* Zwischen diesen Kammermusikwerken trug der holländische Sänger *Adelin Fermin* eine Reihe Lieder vor, seine Stimmmittel bedürfen aber noch der Ausgleichung. Eine überaus angenehme Überraschung bot uns der erste Abend im Mai. Es war auf dem Plane das Frankfurter Vokalquartett erschienen. Die Damen *Anna Kappel* und *Alice Aschaffenburg*, sowie die Herren *Willy Schmidt* und Herr Dr. *Rene Vorlisch* sangen mit so feinsinnigem Verständnis und mit solchen bis ins kleinste ausgearbeiteten Nuancierungen, daß man seine helle Freude haben konnte. Die Begleitungen wurden von *C. F. Eckel* aus Frankfurt, sowie von dem 2. Dirigenten der musikalischen Gesellschaft, Herrn Kgl. Musikdirektor *Arnold Krögel* musterhaft ausgeführt. In dem folgenden Abend konnte man die unvergleichliche Gesangskunst von Frl. *Mary Münchhoff* bewundern, aber auch deutlich die Grenzen erkennen, die ihrem künstlerischen Vermögen gesteckt sind. An Kehlfertigkeit, an feinen »portamenti« usw. tut's ihr nicht so leicht jemand nach, wie das die Arie aus den Puritanern von *Bellini* bewies, aber sie verstand es z. B. nicht, Lieder von *Richard Strauß*, *Pfitzner* usw. zu eindrucksvollem Vortrag zu bringen. Die Geigerin Frl. *Marie du Chastain* aus Brüssel, die an demselben Abend mitwirkte, vermochte ein höheres Interesse nicht zu erregen. Ihre Technik ist nicht absolut zuverlässig, ihre Tongebung im Forte unschön. Zum Schluß erwähnen wir noch ein sehr wohl gelungenes Konzert des gemischten Chores Harmonie unter Leitung des Herrn *Hermann Möskes*, Lehrer am hiesigen Konservatorium. Von Chorwerken waren auf dem Programm der 42. Psalm, sowie das Ave Maria und Finale aus der unvollendeten Oper Loreley von *Mendelssohn* verzeichnet. Als Solist glänzte wieder unser 1. Konzertmeister Herr *Bram Eldering*, der sehr gefeiert wurde. Reiche Ehren konnte auch unser hochbegabter, noch nicht genügend gewürdigter Komponist *Ewald Strässer* einheimsen, unter dessen Leitung seine einen Zug ins Große aufweisende Tragödienouvertüre gespielt wurde.

Ernst Heuser.

Dresden. Ganze zwei Novitäten hat unsere Königl. Hofoper nunmehr glücklich herausgebracht. Und von den beiden ist eine auch bloß ein Einakter gewesen, der inzwischen längst eingesargte »Totentanz« von *Siks.* Die andere, letzte, war immerhin ein Dreiakter oder korrekter ein Zweiakter mit Vorspiel. Seine Autoren *Victor Léon*, der Librettist, und *Richard Heuberger*, der Komponist, folgten einem Zuge der Zeit, als sie es einmas mit einer »Volksoper« versuchten und die Wahl des Stoffes war so übel nicht. *Berthold Auerbachs* Erzählung vom »Barfüßele« hätte nur aber, meinen wir, dramatisiert werden müssen, mit dem Bilderchen-Herausschneiden hatte sich der Textdichter die Sache etwas zu leicht gemacht. So fehlt vielfach für den Zuschauer eine Motivierung der Vorgänge, und namentlich das zweite Liebespaar Dami und Rosel — man darf doch wohl die Bekanntschaft mit *Auerbachs* Erzählung allseitig voraussetzen — schwebt richtig in der Luft, mangels jeglicher Charakteristik der beiden Gestalten. Ja eigentlich ist es allein die Liebes-Episode der Amrei, d. i. des Barfüßele mit dem Johannes, die schließlich das Stoffliche ausmacht. Das Vorspiel ist eben nur ein solches und hat eigentlich weiter keinen Zweck, als ein an sich recht hübsches und stimmungsvolles »lebendes Bild« abzugeben, die alte Marann darstellend mit den beiden verwaisten Kindern. Da war dann der gute Mosenthal noch immer ein anderer Mann, als dieser Herr *Victor Léon.* Man sehe sich nur z. B. das Libretto zum »Goldenen Kreuz« an, das ersterer einer Erkmann-Chatrianschen Erzählung entlehnte. Wie hübsch ist das gemacht! Allerdings, und jetzt kommen wir zu dem springenden Punkt, war damals noch nicht die Zeit der à tout prix durchkomponierten Opern. Man empfand noch dramatischer, man wollte Handlung. Noch hatte Wagner mit seinen doch nur für sich selber geschaffenen, auf seine Begabung zugeschnittenen Prinzipien den Leuten nicht die Köpfe verdreht. Als wenn wir im Ernst den Dialog in der »Zauberflöte«, im »Fidelio«, im »Freischütz« oder gar in den heiteren Spielopern als illusionstörend empfänden! O, über dieses sich selber Belügen. Auf ein Kompromiß läuft schließlich wie im menschlichen Leben, so auch in der Kunst alles hinaus, und diese ästhetisierenden Banausen vergessen auch, daß uns die gütige Mutter Natur für die letztere etwas zur Seite stellt, das

uns über manchen Widerspruch, manche Kluft mühelos hinweghilft, die holde Göttin Phantasie. Wer es aber z. B. im Theater niemals vergessen kann, daß dort oben schließlich alles Schein ist, nun der stehle »weinend sich aus unserm Bund«, dem ist überhaupt nicht zu helfen, auch mit dem »Durchkomponieren« nicht! Wieviel dramatisch bewegter und wirksamer könnten unsere Operntextdichter einen Stoff mittels Dialog behandeln, wenn sie nur über die dazu benötigte vis dramatica verfügten. Aber da müßten sie eben auch erst ein richtiges Bühnenstücklein herauszimmern können. Und da liegt der Hase im Pfeffer. Das können sie nicht. Schaut Euch nur die Libretti zu den besseren der komischen Opern der Franzosen an und denkt an des guten Lortzing hübsche Textbüchel. Dann wisset Ihr, was wir meinen. Kurz und gut, *Victor Léon* ist in unseren Augen kein Lumen als Librettist, und wo der Komponist versagt, da mag er nur getrost seinem Partner die Schuld zuschieben. Dabei denken wir namentlich an das sogenannte zweite Bild. Hier liegt übrigens auch die Schwäche des ganzen Werkes. Die Zusammendrängung des Stoffes wirkt zu gewaltsam und erfolgte eigentlich nur zu Gunsten des zweiten Liebespaares Dami und Rosel, welcher letzteren innere Wandlung doch recht ex abrupto erfolgt. Dafür läßt sich der Textdichter ganz entgehen, wie hübsch es sich gemacht hätte, wenn der Johannes, wie im Original, seine Amrei in das Haus seiner reichen Eltern geführt und wenn dort deren Bekehrung an der Hand der Musik illustriert worden wäre. Alles in allem, wir würden für eine Umarbeitung des ganzen zweiten Bildes stimmen. Denn auch musikalisch ist es das am mindesten gelungene. Selbst aus dem Stil fällt *Heuberger* hier bisweilen, er, dem man es sonst gerade als besonderen Ruhmestitel anrechnen darf, daß er vornehmlich im Orchester nicht »mit Kanonen nach Spatzen schießt«. Nicht umsonst hat sich der treffliche Wiener Komponist, bei dem, da er ja selber auch Kritiker ist, Selbstkritik nichts Verwunderliches ist, auf dem Gebiete der leichtgeschürzten Muse, der Operette, versucht. — Sein »Opernball« hat hunderte von Aufführungen erlebt und wurde gerade in unserem Residenztheater wieder erfolgreichst gegeben. — Er hat sich somit gleichsam freigeschrieben von alle dem musikdramatischen Schwulst und Phrasenschwall und aller der übertriebenen Partitur-Gelahrsamkeit. Aber weit davon entfernt, deswegen mit der Seichtigkeit zu liebäugeln, ist er nichtsdestoweniger ein feinempfindender, vornehmer, in allen Sätteln geschickter Musiker geblieben und versteht es in gleicher Weise, »Stimmungen« festzuhalten, wie mit »endlichen« Melodien den Gefühlsausdruck zu fixieren. Zu den reizvollsten Partien des Werkes, das übrigens in einem vortrefflichen Klavierauszug (im Verlag von Max Brockhaus, Leipzig, erschienen) und in Teilarrangements vorliegt, rechnen wir im Vorspiel die überaus stimmungsvolle Schlußszene und im ersten Bild, dem musikalisch gelungensten, die frischbelebten Wirtshausszenen mit allen ihren hübschen ländlerischen Weisen, das Duett des Dami und der Rosel mit seiner volksliedartigen Melodik und die Krone des Ganzen, die ganze Liebesszene des Johannes und der Amrei. Wir meinen, diese Nummern allein genügen, dem Werk überall die Tore zu öffnen. An geeigneten Vertretern wird es ja kaum irgendwo fehlen, wenn auch die Oper allerdings ihre Anforderungen stellt. Namentlich will auch die Partie der Amrei gesungen sein. Nun bei uns war es allerdings glänzend um sie bestellt. *Minnie Nast*, das kann man wohl sagen, war für die Verkörperung des Barfüßele wie geschaffen, Gesang, Spiel, Erscheinung von Liebreiz erfüllt. Den Johannes sang in Ermangelung eines primo tenore lirico unser »Held« Herr *Burrian* hervorragend schön. Für die übrigen Rollen hatten wir gleicherweise beste Vertreter, aus deren Zahl wir hier nur Herrn *Kiefs* als echt schwäbelnden Krappenzacher, eine Art Kezal (»Verkaufte Braut«), und Frl. *v. d. Osten* als Dami des Vorspiels nennen wollen. Letztere dürfte, da *Minnie Nast* sich von Hymens Rosenketten hat fesseln lassen und zunächst der Bühne fern zu bleiben gedenkt, unsere Zukunfts-Amrei sein, denn daran, daß die hübsche Oper sich auf dem Spielplan behaupten könnte, zweifeln wir nicht. Der Erfolg, den sie sich unter *Schuchs* temperamentvoller Leitung hierselbst gewann, dürfte sich trotz aller Wenn und Aber als ein bei geschickter Ausnützung nachhaltiger erweisen.

Otto Schmid.

Elberfeld. Das Elberfelder Stadttheater hat eine ganze Reihe Erstaufführungen diesen Winter zu verzeichnen. Das meiste Interesse nahm Otto Taubmanns Chordrama »Die Sängerweihe« in Anspruch. Der vom Musikdirektor *Karl Hirsch* eingeübte und geleitete gemischte Chor erfüllte seine Aufgabe restlos, was um so erfreulicher war, als Taubmann durchweg in den Chorgesängen die Höhepunkte der musikalischen Arbeit erreicht hat. Ebenso schwierig wie die Chöre sind auch die den Solisten zugewiesenen Partien. Leider konnten unsere diesjährigen Kräfte ihrer Aufgabe nicht ganz gerecht werden, und so vermochte das Werk nicht den tiefen Eindruck hervorzurufen, den eine auf großer künstlerischer Höhe stehende Bühne erzielt haben würde.

Die mit dem »Sonzogno«-Preise ausgezeichnete Oper »La Cabrera« von *Gabriel Dupont* wurde in Hinsicht auf den schlechten Text und die eindruckslose Musik abgelehnt. Ebenso fand die »Lenzlüge« von *Josef V. von Wöfs* keinen Anklang. Der einheimische Komponist *Korten* machte den Versuch, eine Volksoper »Z'widerwurz'n« nach dem gleichnamigen Stoff von *Hermann von Schmid* zu komponieren, traf jedoch zu wenig den volkstümlichen einfachen Stil. Mehr Erfolg erzielte *Alfred Kaiser* mit seiner Volksoper »Die schwarze Nina«, die einen Streit in einer Stadt Süddeutschlands behandelt. — Am 21. März fand die deutsche Erstaufführung der romantischen, preisgekrönten Oper von *Picci* »William Ratcliff« nach *H. Heines* Trauerspiel gleichen Namens statt. Die Oper ist sehr melodienreich, frisch instrumentiert, der Text aber oft zu sehr in die Länge gezogen und auch nicht überall dramatisch genug.

Die äußerst rührige Konzertdirektion de Sauset stellte uns in 6 Konzerten eine ganze Schar tüchtiger Künstler vor.

Die vom Königlichen Musikdirektor *Hans Haym* geleitete Konzertgesellschaft führte in der Stadthalle den »Cid« von *Peter Cornelius* auf, hinterließ mit diesem des dramatischen Schwunges entbehrenden Werkes keinen tieferen Eindruck beim Publikum; um so mehr Anklang fand zu Weihnachten eine Bachaufführung, sowie Beethovens »Meeresstille und glückliche Fahrt«, vor allem aber Hugo Wolfs »Feuerreiter«. Die unter derselben Leitung stehenden volkstümlichen Sinfoniekonzerte kultivieren mit schönem Erfolg klassische und moderne Werke.

Das weit über unser Tal hinaus bedeutungsvollste Ereignis war am 22. März ein Max Reger-Abend unter Mitwirkung von Frau *Ellen Saatweber-Schlieper*-Barmen (Klavier), Frau *Adele Münz*-Barmen (Gesang), Herrn *Henri Marteau* (Violine), Herrn *Max Reger*-München (Klavier).

Allen Freunden des hochbegabten und rastlos vor-

wärtsschreitenden jungen Münchener Künstlers wird es eine große Freude sein, zu hören, daß *Max Reger* hier vollen Beifall erntete, besonders mit der 2. Serie der Lieder, für welche er in der einheimischen Sängerin Frau *Adele Münz* eine vorzügliche Interpretin gefunden hatte. Das letzte Lied »Mein Schätzelein ist ein gar köstliches Ding« von *Jos. Huggenberger* mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt weiden. H. Oehlerking.

Erfurt. Der Monat März brachte uns nur zwei des Erwähnens werte Konzerte: das fünfte diesjährige der Konzertvereinigung »Sollerscher Musikverein — Erfurter Männergesangverein« und das ebenfalls fünfte des Erfurter Musikvereins in dieser Saison. Das erste der beiden Konzerte begann mit der G moll-Sinfonie von Mozart, deren Wiedergabe seitens der verstärkten Stadttheaterkapelle unter Leitung des Herrn Kgl. Musikdirektors *K. Zuschneid* nicht hervorragend war. Mit ausgezeichneter Tongebung und reiner Intonation sang dagegen der Männerchor R. Beckers »Hochamt im Walde« und »Wandrers Nachtlied« von Kuhlau. Als Solistin war die großherzogl. Hofopernsängerin Fräulein *Selma vom Scheidt* aus Weimar gewonnen worden, welche die Elisabeth-Arie aus »Tannhäuser« und Szene und Arie der Agathe aus »Freischütz« in vollendeter Weise zu Gehör brachte und sich zur Wiedergabe zweier Werke für Sopransolo, Männerchor und Orchester: »Frühlings Erwachen« von Th. Gouvy und »Ostermorgen« von Ferd. Hiller, mit den übrigen Ausführenden des Konzerts verband. Während das für seinen musikalischen Gehalt viel zu lang ausgesponnene »Frühlings Erwachen« eindruckslos vorüber ging und zwar um so mehr, als auch dessen Aufführung keine einwandfreie war, bot die recht gute Wiedergabe des wundervollen »Ostermorgen« einen großen künstlerischen Genuß. — In dem zweiten der erwähnten Konzerte gelangte das Oratorium »Herakles« von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung zu Gehör. Der Chor leistete Gutes. Die Intonation war fast durchgehends eine tadellose, und auch Vortrag und Ensemble verdienen Anerkennung. Unter den Solisten: den Damen *Leydhecker* (Dejanira), *Ravoth* (Jole) und *Müller-Hansen* (Lichas), sowie den Herren *Heydenbluth* (Hyllos) und *von Milde* (Herakles und Priester), verdient neben dem letztgenannten Fräulein *Leydhecker* mit Auszeichnung genannt zu werden. Am Klavier saß Herr Dr. *Max Seiffert*; den Dirigentenstab führte Herr kgl. Musikdirektor *Rosenmeyer*. Wenn das Werk keinen besonderen Eindruck hinterließ, so lag dies nicht an seiner Wiedergabe, die als eine durchaus gelungene bezeichnet werden muß, sondern an dem Werke selbst und seiner Bearbeitung. — Das Stadttheater bescherte uns noch kurz vor Schluß der Saison zwei neue Werke: »König Drosselbart«, deutsche Volksoper in drei Akten, Dichtung und Musik von *Max Burkhardt*, und »Sakuntala«, indisches Drama von *Kalidasa*, für die moderne Bühne bearbeitet von *G. Schmilinsky*, Musik von *Balduin Zimmermann*, Kapellmeister am hiesigen Stadttheater. *Burkhardt* lehnt sich in seinem Libretto ziemlich eng an *Grimms* »König Drosselbart« an und scheint sowohl als Dichter wie als Komponist zum Schaffen volkstümlicher Szenen ganz besonders begabt zu sein. Aber auch im übrigen fließt der Born der musikalischen Erfindung reichlich, und es findet sich namentlich im zweiten Akt manches von seltener Schönheit. Wenig glücklich ist der Komponist in der Behandlung der Solostimmen, und auch die Instrumentation ist nicht als besonders hervorragend zu bezeichnen. Die Oper, um deren Wiedergabe sich der Vertreter der Partie des Narren, der Baritonist Herr *Rudolph* besonders verdient gemacht hat, fand viel Beifall, und der Komponist, welcher der Vorstellung beiwohnte, konnte wiederholt den Dank des Auditoriums entgegen nehmen. *Balduin Zimmermann* hat sich mit seiner »Sakuntala« den Bestrebungen, das Melodrama wieder lebensfähig zu machen, angeschlossen. Das Werk zeugt von guter Erfindungsgabe und vielem musikalischen Können seines Schöpfers, dem aber leider gerade bei den Höhepunkten des Dramas die Kraft versagt. Wie alle der Melodramform angehörigen Werke, so vermag auch »Sakuntala« einen reinen Kunstgenuß nicht zu gewähren, und den dem Werke und dem Komponisten gespendeten lauten Beifall wird man zum nicht geringen Teile auf das Konto des Lokalpatriotismus setzen können.
M. Puttmann.

Dresden. Der durch seine musikalischen Arbeiten weiten Kreisen bekannte Schriftsteller *Otto Schmid* wurde vom König von Sachsen zum »Professor« ernannt.

— In Koblenz starb der Direktor des Konservatoriums Professor *Konrad Heubner* im 44. Lebensjahre. Er war Mitarbeiter dieser Blätter und veröffentlichte in denselben eine sehr schöne Elegie für Klavier, die auch im Sonderdruck bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen ist.

— *Max Reger* hat sein erstes Orchesterwerk, eine Sinfonietta in 4 Sätzen, geschrieben, das am 1. Oktober durch *Felix Mottl* seine Uraufführung erleben wird. Verleger des Werkes sind Lauterbach & Kuhn in Leipzig.

Besprechungen.

Neue literarische Erscheinungen.

Berlioz, Hector, Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. X. Band. Große Instrumentationslehre. Mit Anhang; Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst. Herausgegeben von *F. Weingartner*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Das vortreffliche, in mustergiltiger Ausstattung vorliegende Werk bedarf keiner weiteren Empfehlung. Als Supplement zu ihm erschien im gleichen Verlage:

Widor, Ch. M., Die Technik des modernen Orchesters. Aus dem Französischen übersetzt von *H. Riemann*.

Die sorgfältige Arbeit nimmt auf alle in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und nach erschienenen zahlreichen Neuerungen und Verbesserungen in der Technik der modernen Instrumente und die sie teilweise bedingenden Orchestrierungskünste — manchmal darf man auch von Künsteleien sprechen — gebührende Rücksicht und verdient allgemeine Beachtung der interessierten Kreise und des ernsten Musiklaien-Publikums. Bescheiden nennt *Widor* sein Werk »ein einfaches Postscriptum« zu *Berlioz'* Buch, in Wahrheit ist es aber eine eingehende und selbständige Arbeit.

Von **H. Riemanns** »Katechismen« (Leipzig, M. Hesse), liegen vor: Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik: ein überaus feines Büchlein mit einer Fülle vortrefflicher Beobachtungen, das jedermann mit Nutzen studieren kann. Ferner: Katechismus des Musik-Diktats: eine Anleitung zu systematischer Gehörbildung, die vortrefflich ist. Dann die brauchbare Anleitung zum Generalbaß-Spielen, die kleine Instrumentationslehre: Katechismus der Musikinstrumente (3. A.), endlich Allgemeine Musiklehre (3. A.), die Bücher ähnlichen Inhaltes von *Marx* u. a. völlig entbehrlich macht, und deren Studium jeder Musiklehrer für seine Schüler obligatorisch machen müßte, um

wenigstens etwas der schrecklichen Spielsimpelei unserer Tage den Garaus zu machen. Daß mit derlei der Natur der Sache nach nur oberflächlich unterweisenden Arbeiten nicht alles geschehen kann, was geschehen müßte, das Publikum in die innersten Geheimnisse der Tonkunst einzuführen, versteht sich von selbst. Aber um einen Anfang zu machen sind sie vortrefflich geeignet.

Vom alten ehrlichen **Lobe** liegt in *Webers* ill. Katechismen Bd. 4 vor: Katechismus der Musik. 28. Auflage. *R. Hofmann* hat sie durchgesehen. Ich nicht.

Derselbe Herr *R. Hofmann* besorgte die 3. Auflage des Buches von **Musiol**: Musikgeschichte. (Ebenda Bd. 80.) Die Naivetät des Herausgebers ist mindestens ebenso stark wie seine Sorglosigkeit in den Quellennachweisen, die durchaus ungenügend sind. Der Plan der Arbeit ist total verfehlt, da die Absicht, eine organische Entwicklung der Musik zu schreiben, nicht vorlag. Hätte Herr *Hofmann* wenigstens die Titel einzelner Werke richtig abgeschrieben, so wäre etwas geleistet worden. Aber auch da hapert es. Jacobsthals Mensuralnotenschrift soll 1858 in Einsiedeln erschienen sein, während das Buch 1871 in Berlin heraus kam. Meine englische Musikgeschichte läßt er 1894 erscheinen; sie wurde erst 1897 beendet. Beim Kapitel Beethoven fehlt das wichtigste der Literatur usw. usw. Vom Inhalte will ich nicht reden. Es wäre Zeit, daß mit derartigen Büchern aufgeräumt würde.

F. Liszts Werke (im Verlage von C. F. Kahnt Nachf.), besprochen von **A. Stradal**. Leipzig, Kahnt Nachf., 1904. Ein recht nützliches Büchlein, auch wenn es zum Teil als Reklameschrift für seinen Verleger erscheint. *Stradal* ist einer der eifrigsten Vorkämpfer für Liszts Ruhm und Bedeutung als Komponist. Ich kann ihm nicht Gefolgschaft leisten, gebe ihm aber gerne zu, daß er sich seiner Aufgabe mit Geschick und Takt unterzogen hat.

Grethleins Praktische Hausbibliothek. Führer durch die Hausmusik. Von **G. Bosse**. Leipzig, o. J. Nützlich und recht sorgsam angelegt.

Stahl, W., Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. Leipzig, M. Hesse. (Ill. Katechismen Bd. 33.)

Die Arbeit *Stahls* verdient lebhafte Beachtung, da sie mit großer Sachkenntnis und Liebe geschrieben wurde und die wesentlichsten Dinge berührt. Prediger, Kantoren und Organisten sollten sich die kleine Arbeit nicht entgehen lassen.

Müller, Paul, Hugo Wolf. (In: Moderne Essays. Herausgeber Dr. *H. Landsberg*.) Berlin, Gole & Tetzlaff, 1904.

Der Titel paßt nicht genau zum Inhalte, da *Müller* ausschließlich über den Lyriker Wolf spricht, den Dramatiker und Instrumentalkomponisten aber bei Seite läßt. Die Schrift enthält eine Anzahl treffender Beobachtungen und Bemerkungen und zergliedert Wolfs Wesen als Liedersänger so eingehend und liebevoll, daß die Absicht, den mit den Gesängen des unglücklichen Meisters noch nicht vertrauten zum nutzbringenden eigenen Studium zu veranlassen, wohl erreicht werden wird. Verfehlt ist die Arbeit aber in dem historischen Exkurse, der die Einleitung bildete. Warum zu Anfang das kunstmäßig gesungene Lied ein Seitenast an dem Baume der deutschen Musik genannt wird, ist erst klar zu erkennen, wenn man die folgenden Seiten gelesen hat, in denen das Piedestal errichtet wird, auf das Wolf, über allen thronend, gestellt wird. Es ist das die alte beliebte Manier, einen Helden zu feiern, die aber durch ihr Alter noch immer nicht ein Anrecht auf objektive Geltung gewonnen hat. Reichardt als Kronzeugen für die Bewertung Mozartscher Lieder zu nennen ist naiv, und die Bemerkung, beim »Veilchen« werde man die Empfindung des Theatralischen nicht los, zeugt von gänzlicher Unfähigkeit der Beurteilung Mozartscher Schaffensart und Empfindungsweise. Daß Beethoven der Vater des neuen deutschen Kunstliedes sei, Schubert das Beethovensche Adagio überkommen und unser Lied geschaffen habe, sind Schlagworte, die keinen Wert haben. Wollte *Müller* das Milieu, aus dem das Lied des 18. Jahrhunderts erwuchs, schildern, so standen ihm genug Quellenwerke zur Verfügung, die ihn genau belehren konnten. Auf den jungen Schubert hat z. B. doch auch wohl Zumsteeg eingewirkt, wie nicht gut geleugnet werden kann. Weiterhin ließ sich mancherlei ausstellen an der Art der Beurteiler der nach Schubertschen Liedersänger. Sei es an dem Gesagten genug. So sehr ich die *Müller*sche Wertung von Wolfs Schaffen anerkenne, so nachdrücklich muß ich die Einschätzung früherer und gleichzeitiger Meister — mit einem gelegentlichen Lob ist nichts getan — ablehnen.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leizig erschienen:

Froeger, E. R., Stimmungen. 20 Klavierstücke. Op. 60. H. 1. 2 je M 3,—. Warm empfundene, teilweise sehr interessante Klaviermusik, die sich durch Inhalt und Darstellung über vieles andere erhebt. Vor allem geht ein gesunder Zug durch das Ganze, nirgends findet sich Unnatur und gespreiztes Wesen. Der Klaviersatz ist allenthalben dem Instrumente entsprechend, technische Schwierigkeiten sind nur in geringer Zahl vorhanden und dürften bald überwunden werden. Der Vortrag der genannten Stücke setzt unbedingt geistige Reife voraus. Jedenfalls sind diese Kompositionen angelegentlich zu empfehlen. In seiner

Schulausgabe neuerer Klavierliteratur bietet *H. Germer* (in 9 Heften im Preise von je M 1,—) *Julius Röntgens* Julklapp (Op. 12) und M. Bruchs Sechs Stücke (Op. 12). Der bekannte Pädagog hat die liebenswürdigen Stücke einer instruktiven Neubearbeitung unterzogen, die sich auf Phrasierung und Fingersatz nebst Pedalbezeichnung erstreckt und damit Lehrern und Schülern treffliches Studienmaterial an die Hand gegeben.

In der **Ersten Elementarstufe des Klavierspiels** (M 3, –) wendet sich **Lina Ramann** zunächst an die musikalische Erziehung des Gefühls und Gemüts. Die erste technische Schulung der Hand im Umfange von 3 bis 5 Tönen beginnt und schreitet von einfachen Tonverhältnissen zu komplizierteren weiter. Zugleich nimmt Verfasser auf den geordneten theoretischen Gelegenheitsunterricht Bedacht und bringt dem Schüler die ersten Begriffe der allgemeinen theoretischen Elemente nahe. Darauf bezieht sich eine systematische Reihe von Fragen und Antworten, die sich stets an den jeweiligen Übungsstoff unmittelbar anschließen. Ich halte die vorliegende Lina Ramannsche Arbeit für eine ganz vortreffliche, auf reichen Erfahrungen ruhende und allgemeinster Beachtung würdige. Und dies um so mehr, als gerade der allererste Unterricht dem Lehrer häufig die größten Schwierigkeiten bietet. Ein

Vortragsstück für Oboe (oder Klarinette in A) mit Klavierbegleitung (Hmoll, M 2,60) von **Max Absenger** wird vielen Vertretern dieses Blasinstrumentes willkommen sein, da die einschlägige Literatur ohnehin nicht überreich an guten Stücken ist. Zu ihnen aber rechne ich das vorliegende, denn es zeichnet sich durch schöne Melodie und reinliche Arbeit aus. — Das Lied von

Alfred Brüggemann »Die schlanke Wasserlilie schaut träumend empor« (Op. 1 No. 3, M 1,—) vermag ich nur als einen lyrischen Versuch anzusehen, der ein Urteil vorbehalten und weitere Talentbeweise abwarten heißt. Was Brüggemann hier bietet, nimmt sich vorläufig herzlich trocken aus. Sehr ansprechend sind

Gerhard Schjelderups Drei Lieder (ohne Opuszahl, je M 1,—), die so recht den ungeschminkten und herzlichen Volkston treffen und durch die Unmittelbarkeit der Empfindung bei Alt und Jung eine nachhaltige Wirkung niemals verfehlen werden. Von

Paul Klengel liegen fünf Lieder (Op. 29, No. 1 u. 2 und Op. 30, No. 1—3, je M 1,—) vor, stimmungsvolle und vornehme Tondichtungen von melodischer Eindringlichkeit und feinsinnigem Eingehen auf die gegebene Textunterlage. Paul Klengel folgt dem Wortdichter getreu in sein Reich, ohne jedoch hierbei an musikalischer Qualität einzubüßen. Auch die Klavierbegleitung ist edel geformt und dient dem Gesange als leuchtende Folie. Die

Vier Lieder von **A. von Fielitz** (Op. 80, je M 1,—) weisen keine neue Eigentümlichkeiten und Kennmale in des Autors Wesen auf. Das erste (»Einst«) ist gar ein bescheiden Melodieschnitzel, das folgende, »Du ziehst mich an« ist zusammen mit dem vierten, »Volkslied«, wohl am besten geraten, während das dritte, »Du und ich«, mit seinem Tristan-Vorhalten sehr schwächlich ist. Alle vier Lieder aber bieten wenigstens vorzugsweise harmonisches Interesse. Ein nachgelassenes Werk von

Moritz Hauptmann, »Zur Weihnacht« für Sopran, Alt und Baß mit Klavierbegleitung ist im Klavierauszuge (M 1,—) erschienen

und stellt sich als eine melodisch reizvolle und der Ausführung leicht zugängliche Komposition dar, die für die Verwendung in Haus und Kirche außergewöhnlich denkbare Verwendung finden wird. Unter dem Generaltitel

Musik am Sächsischen Hofe erschienen einige weitere Hefte, deren Herausgabe *Otto Schmid* in gewissenhafter Weise besorgte. Es sind zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung (je M —,30), eine Kavatine und »Die Nymphe des Pofesbergs« des Königs Anton von Sachsen, auf die ihres kulturhistorischen Interesses halber hingewiesen sei.

Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschien von

Raimund Heuler, Op. 5 »Der Tod des Erlösers« (Partitur M —,50), ein stimmungsvoller, aus dem kirchlichen Text herausgeborner schöner Satz. Nebenbeigesagt halte ich's für einen Anachronismus, die Erlöserworte vierstimmig zu setzen. Das Ganze aber wirkt ungemein und empfiehlt sich zum Gebrauche bei kirchlichen Musikaufführungen in der Passionszeit. Eugen Segnitz.

Literatur für Violinspieler.

Zwei Bücher dürften für den Geiger vom Fach besonderes Interesse haben. Das erste, eine 82 Druckseiten umfassende Broschüre des Titels: »Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige? Eine ketzerische Studie von Sanitätsrat Dr. *Max Grossmann* in Friedrichsfelde bei Berlin« (Verlag der deutschen Instrumentbau-Zeitung, M 1,80), gibt vieles Beachtenswerte nach dieser Richtung hin und bekämpft mit klarer Beweisführung so manches noch herrschende Vorurteil zu Gunsten der alten italienischen und zu Ungunsten der neueren Erzeugnisse auf dem Gebiete des Violinbaues, so daß das Werkchen allen sich für Geige Interessierenden zu empfehlen ist.

Eine viel umfänglichere, 113 Druckseiten umfassende in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienene Schrift von Oberstabsarzt Dr. *F. A. Steinhausen* ist betitelt »Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten«. Dieselbe berücksichtigt nicht nur alle in der Mechanik der Bogenführung und der Dynamik der Tonerzeugung in Betracht kommenden äußeren Bewegungen, sondern veranschaulicht auch durch eine große Anzahl von Zeichnungen anatomischer Art die inneren Vorgänge in den beim Violinspiel, resp. bei der Bogenführung besonders in Anspruch genommenen inneren Teile des Armes und der Hand.

Schließlich sei noch bemerkt, daß das hier physiologisch-wissenschaftlich Behandelte in leichter Weise in die Praxis zu übertragen der »Lehrgang für den Unterricht im Violinspiele vom Anfange bis zur Mittelstufe (3. Lage)« von **Moritz Vogel** (Leipzig, Otto Junne; M 2,25, gebunden M 3,25) sehr wohl geeignet sein dürfte.

Unterhaltungs- und Vortragsstücke für Violine und Pianoforte.

Andante sostenuto von Felix Mendelssohn (Op. 72, No. 2), für Violine und Klavier oder Orgel übertragen von **A. Glück** (Gebrüder Hug, Leipzig und Zürich, 80 Pf.). Eine vortreffliche Übertragung, leicht und dabei ton- und geschmackbildend, dabei von nur geringer technischer Schwierigkeit für den Geiger.

Felix vom Rath, Op. 11. Zwei Stücke: No. 1 Pastorale — No. 2 Improvisation (Leipzig, F. G. C. Leuckart, M à 1,80.)

So einfach diese Stücke in der Violinstimme auf den ersten Blick erscheinen, so haben dieselben doch in der Harmonik und Rhythmik manches Schwierige und Gekünstelte, was zur vollständigen Bewältigung schon gut musikgebildete Spieler erfordert. Eben dieses Gekünstelte ist es auch, welches beim Anhören dieser Stücke es zu keinem reinen ästhetischen Genusse kommen läßt.

Sehr empfehlenswert dagegen sind die beiden, ebenfalls bei Leuckart in Leipzig erschienenen Paul Klengelschen Übertragungen: a) eines Adagios, angeblich von **J. S. Bach** und b) eines Andante aus der Adur-Sonate von **Giuseppe Tartini**, für Violine oder Violoncell und Orgel (à M 1,—). Geiger, desgleichen Cellisten, welche ihr musikalisches Empfinden zu vertiefen, ihre Vortragskunst zu veredeln bestrebt sind, finden hier erwünschte Gelegenheit und werden am besten mit Mendelssohns Andante beginnen, nach diesem Tartinis Andante vornehmen und mit Bachs Adagio schließen.

Vortragsstücke für Violoncello.

Pönitz, Franz, Op. 72. Adagio für Violoncello und Harmonium oder Orgel. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, M 1,50).

Melodisch, nicht schwierig und im Hinblick auf die begleitende Stimme besonders verwendbar bei Andachten im Hause, in Betsälen und bei internen religiösen Feierlichkeiten, worauf schon die Beifügung im Titel: Ev. St. Johannis, Kap. 20, V. 11—17, in welchem von dem Zusammentreffen Jesu mit Maria Magdalena die Rede ist, hinweist.

Wenn das Sprichwort »Finis coronat opus« irgendwo seine Berechtigung hat, so darf es hier am Ende unserer Novitäten-Besprechung seinen Platz beanspruchen. — »Sechs leichte Vortragsstücke (in der ersten Lage) für Violoncello mit leichter Klavierbegleitung (Op. 14) von **Hugo Schlemüller**« — so lautet der Titel dieser allerliebsten, bei Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienenen kleinen Tonpoeme. Dieselben haben uns beim Durchspielen durch ihre noble Schlichtheit, ihren Wohlklang und ihre lebendige Charakteristik aufrichtige Freude gemacht. Die einzelnen Stücke sind benannt: 1. Gondellied, — 2. Menuett, — 3. Melancholie, — 4. Walzer, — 5. Russisches Lied, — 6. Im Sturmschritt. Der Preis der einzelnen Nummern steigt von 80 bis zu 150 Pfennigen und erleichtert seiner Billigkeit wegen den Ankauf, den wir jedem Freund guter Hausmusik nur empfehlen können.

Professor Albert Tottmann.

Neue Kompositionen für Orgel.

Johne, R., 10 Choralvorspiele. Leipzig, Max Hesse.
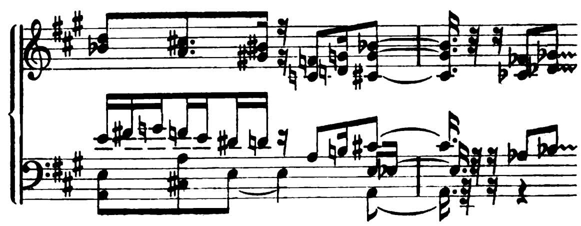
Anspruchslose, sehr leichte Choralbearbeitungen; für angehende Organisten mit geringer Fertigkeit wohl zu empfehlen.

Reger, Max, Op. 80. Orgelstücke. 2 Bände. Leipzig, Peters.

Alles, was *Reger* schreibt, ist für den Musiker interessant. Seine kühnen, fast lediglich auf chromatisch-enharmonischer Denkweise fußenden Harmoniefolgen und seine spielende Art, kontrapunktische Probleme zu lösen sind allen seinen Schöpfungen eigen. Relativ einfach in dieser Sammlung sind No. 4 (Gigue) und 7 (Scherzo). Sehr hübsch ist No. 5 (Ave Maria), freilich muß man sich erst an *Regers* überraschende Modulationen gewöhnen. Plötzliche Folgen wie diese: Hdur, Fdur, Esmoll, Gmoll sind bei ihm nichts außergewöhnliches.

— — Op. 73. Variationen und Fuge. Leipzig, Lauterbach & Kuhn.

Von diesem Werke gilt das von seinem Op. 80 Gesagte, aber zum Quadrat erhoben. Die technisch und musikalisch ungeheuer schwierigen Variationen sind ein Typus der allermodernsten Kompositionsart, die den Begriff von Tonart und Tonalität völlig ad absurdum führt. Es ist ein förmliches Wühlen in möglichst befremdend wirkenden Harmoniefolgen; kaum ein Takt findet sich, in dem nicht mehrere übermäßige, verminderte Akkorde oder solche des erweiterten Tonartsystems vorkommen. Als Beispiel für viele sei folgender Takt (S. 3, letzte Zeile, 2. Takt) hier abgedruckt:



Regers reiche Phantasie und Gestaltungskraft in allen Ehren; aber wo sie wie in diesem Opus die weit gezogenen Grenzen einer modern harmonischen Empfindungsart überspült, da ist es Pflicht der Kritik, dem Künstler ein »bis hierher und nicht weiter« in seinem eigenen Interesse zuzurufen. — *Reger* kann gar nicht mehr einfach schreiben, das beweist am deutlichsten die: Amoll-Romanze von *Reger*; München, M. J. Schramm, deren einfach-kurze Form in striktem Gegensatz zu den unaufhörlichen Modulationen steht.

Hannover. Wuthmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



IX. Jahrgang.
1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 11.
Ausgegeben am 1. August 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

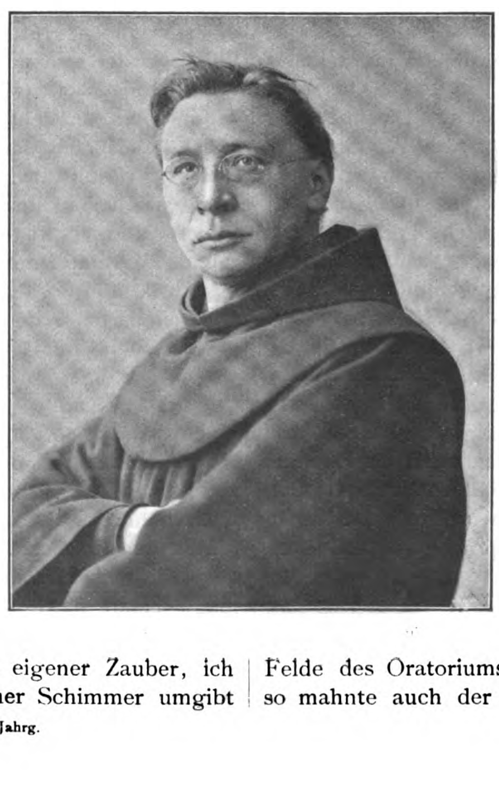
Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M.

Sein Leben und Schaffen.

Von **Raimund Heuler.**

Der Name »*Pater Hartmann*« weckt in meiner Seele eine Reihe freundlicher Vorstellungen. Längst vergangene Zeiten werden lebendig, eine unabsehbare Reihe ehrwürdiger Gestalten zieht an meinem Auge vorüber, ich höre Namen, die auch der, dem ein Kloster der Inbegriff aller irdischen Schrecken dünkt, mit Hochachtung nennen muß, will er anders nicht die Kultur selbst verneinen, ich sehe, wie von der unwirtlichen Höhle der ältesten Mönche die ersten Fäden aller Kultur ausgehen, wie die Klosterzelle des Mittelalters die Hüterin und Pflegerin der Künste und Wissenschaften ist und ihre einsamen Bewohner in unseren Tagen so wie ehedem selbstlose Nächstenliebe betätigen, kurz, ich sehe dem Kloster einen Strom reichen Segens entfließen. Ein ganz eigener Zauber, ich möchte sagen, ein romantischer Schimmer umgibt aber den Künstler in der Klosterzelle, um so mehr, wenn er eine solche sympathische Erscheinung ist wie *Pater Hartmann.*



Auch er weiß aus vergangenen Tagen ein Liedlein zu singen von Künstlerlos und Künstlerleid.

Es war im Jahre 1900, nicht lange nachher, als *Perosi*, der lebenslängliche Direktor der Sixtinischen Kapelle in Rom als Oratorienkomponist auch in Deutschland viel von sich reden machte, da vernahm man die seltsame Kunde, es sei in Rom abermals ein hervorragender Oratorier im geistlichen Gewande erstanden, ein musikalischer Franziskanerpater namens *Hartmann.* War der Umstand schon merkwürdig, daß gerade zwei Geistliche in derselben Stadt zu gleicher Zeit auf dem musikalischen Felde des Oratoriums nach dem Lorbeer rangen, so mahnte auch der Rückschlag in der künstleri-

schen Wertung *Perosis*, der nach übertriebenen Lobeshymnen in der Presse anläßlich verschiedener Aufführungen Perosischer Werke in Deutschland durch die fachmännische Kritik herbeigeführt wurde, zur Vorsicht und legte die Annahme nahe, Pater *Hartmann* werde wohl dann überhaupt nicht viel oder für die großen Ziele der Musik nichts zu bedeuten haben. Vielfach war man bei uns der Meinung, Pater *Hartmann* schreibe wahrscheinlich Oratorien in der Art des Fuldaer Domkapitulars *Fidelis Müller*, dessen Werke in ihrem Genre gut sind und, ohne Kunstwerke im eminentesten Sinne des Wortes zu sein, hauptsächlich religiöse Erbauung bezwecken. Als dann zwei Oratorien Pater *Hartmanns*, St. Petrus und St. Franziskus, auch in Deutschland zur Aufführung kamen, entstand infolge der sehr geteilten Aufnahme der Werke durch die deutsche Kritik die Ansicht, man habe es in dem musikalischen Franziskaner gleichsam nur mit einer künstlich gezogenen exotischen Pflanze, mit einer Modecelebrität zu tun, der es infolge guter Konnexionen gelungen sei, ihre schwächlichen, dilettantenhaften und unkünstlerischen Versuche zur Aufführung zu bringen. Obwohl Kritiker wie *Hanslick*, Dr. *Seidl*, Dr. *Kalbeck*, *Feuerstacke*, *Mantuani* usw. für *Hartmann* eintraten und Meister *Bruckner* dessen Musik das günstigste Prognostikon stellte, schlief das kaum erwachte Interesse für ihn bald wieder ein. Aus dem Gesagten läßt sich die Spannung erklären, mit der man in Musikerkreisen der Uraufführung eines neuen Hartmannschen Oratoriums in Deutschland entgegensah. Schon der Umstand, daß ein so hervorragendes Institut wie die Kgl. Musikschule Würzburg, das älteste deutsche Konservatorium, das »letzte Abendmahl« aus der Taufe heben wollte, eröffnete dem Unternehmen eine gute Perspektive. Es ist ein gar nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst des Direktors der Anstalt, des Herrn Hofrates Dr. *Karl Kliebert* sich der Sache P. *Hartmanns* angenommen zu haben, um so mehr anzuerkennen, als er wußte, daß die deutsche Kritik über die musikalische Persönlichkeit des Franziskaners sich keineswegs klar sei und seinen bisherigen Leistungen gegenüber sich teils abwartend, teils ablehnend verhalten habe. Der Entschluß Dr. *Klieberts*, das Werk aufzuführen, war also wirklich eine Tat. Wie in diesen Blättern bereits berichtet wurde, brachte die Premiere des letzten Abendmahles am 24. Mai 1905 das Werk zu durchschlagendem Erfolge. Hartmanns Position im musikalischen Leben der Gegenwart hat sich mit einem Male geklärt; er wurde als Berufener erkannt, dessen Schaffen Anspruch auf volle Beachtung der Zeitgenossen hat.

Pater *Paul Hartmann* von *An der Lan-Hochbrunn* ist ein Tiroler Kind. Er wurde am 21. Dez. 1863 zu Salorno bei Bozen geboren. Sein Vater Eugen von *An der Lan-Hochbrunn* war jenem bekannten Adelsgeschlechte entsprossen, welches sich bis zum heutigen Tage in Treue gegen Kaiser und Reich bewährte und in ganz Österreich hohes Ansehen genießt. Die An der Lan erhielten wegen ihrer Verdienste um Land und Reich im Jahre 1547 ihr Wappen, einen silbernen Schrofen mit einem Wasserfall auf einem rubinfarbenen Schild. Kaiser Leopold I. verlieh dem Ahnherrn Anton An der Lan wegen seiner ersprießlichen Wirksamkeit im Staatsdienste im Jahre 1694 den erblichen Adel. In die Tiroler Adelsmatrikel wurden die An der Lan 1793 aufgenommen. Auch in den heimatlichen Befreiungskriegen bewährte die Familie ihre Vaterlandsliebe in hervorragendster Weise.

Es sind im ganzen vier Kinder, welche die in Mailand geborene *Anna Hübsch* ihrem Gatten schenkte, und von welchen unser Komponist das zweite ist. Im Elternhause P. Hartmanns war gute Musik ein gerne gesehener und wohl gepflegter Gast. Der Vater spielte die Flöte mit vielem Geschick. Von den Eltern vererbten sich Liebe und Anlagen zur Musik auf alle Kinder. Der älteste Sohn Anton, zur Zeit k. k. Postkontrolleur in Innsbruck, ist auch ein guter Flötist und sowohl Gründer als Dirigent des Orchesters des k. k. Beamtenvereines in Innsbruck, während der jüngere Bruder unseres Hartmann, Pater *Rainer*, ebenfalls Franziskanerordenspriester und k. k. Professor am Franz Joseph-Gymnasium in Hall bei Innsbruck, eine klangvolle Baßstimme besitzt. Die einzige Schwester ist Kaufmannsgattin in Bozen.

Paul Eugen Joseph verblieb bis zum 6. Lebensjahre in Salorno und hier, inmitten einer großartigen Natur, entwickelten sich unter dem liebevollen Auge einer frommen Mutter und dem wohltätigen Einflusse ernster Erziehung des hoch geachteten Vaters in dem talentvollen Kinde jene Eigenschaften und Fähigkeiten, die den Jüngling zur Wahl des Ordensberufes und den Mann zur Ausübung eines zweifachen Priestertums, im Dienste Christi und der heiligen Cäcilia, bestimmten. Daß P. Hartmanns brave Eltern für die Ausbildung ihrer Kinder alles taten, was ihnen möglich, ist eigentlich selbstverständlich, und so sehen wir den kleinen Paul bereits im zarten Alter von sechs Jahren die Musikvereinsschule in Bozen besuchen. Seine Lehrer waren dort *Busch*, *Zipperle*, *Deluggi* und *Anzoletti*.

Am 25. Aug. 1879 trat Paul von An der Lan-Hochbrunn, dem Zuge seines Herzens folgend, als Novize in den Orden der Minderbrüder des heiligen Franziskus zu Salzburg ein. Von seinem Oberen wurde ihm der Name Frà Hartmann beigelegt. Neben den klassischen Studien wurden in der Folge auch die musikalischen aufs eifrigste geflegt. Der junge Mann hatte das Glück, als Novizenmeister den berühmten Pater *Peter Singer*, den Erfinder des Pansymphonicums, zu erhalten, welcher ihn in die Kompositionslehre einführte und im Orgelspiele

förderte. Nach eigenem Bekenntnis P. Hartmanns ist der geistige Einfluß seiner ersten Ordensoberen für den Novizen von maßgebender Bedeutung geworden. Im religiösen Lebenswandel erblickte er fortan ein hohes Ideal. Dies zu wissen ist notwendig, finden wir darin doch den Schlüssel zur rechten Wertung der Hartmannschen Musik.

Nachdem der junge Kleriker sich noch in den Klöstern seines Ordens in Schwaz, Bozen, Hall, Kaltern und Innsbruck aufgehalten, empfing er am 30. Mai 1886 die Priesterweihe und wurde von seinen Oberen hierauf nach Lienz im Pustertal geschickt, wo er drei Jahre verblieb und als Organist der Klosterkirche, Chordirektor, sowie Musiklehrer in den dortigen städtischen Schulen wirkte. Von Lienz ging der junge Priester als Chordirektor und Organist nach Reutte am Lech. Auf wiederholten Reisen machte er die Bekanntschaft hervorragender Musiker; nichts, was für seine musikalische Entwicklung von Wert sein konnte, wurde da verabsäumt. Von größter Bedeutung für Hartmann wurde sein Verkehr mit dem bekannten Professor Joseph *Pembaur*, dem Direktor des Konservatoriums in Innsbruck, dessen Unterricht in Komposition und Instrumentation er auch genoß. Joseph Pembaur ist auch der Lehrer *Thuilles* in München. Mit Professor *Paul Homeyer* in Leipzig, dem berühmten Organisten der Gewandhauskonzerte und Lehrer des Orgelspiels am dortigen Konservatorium, schloß P. Hartmann eine innige Freundschaft, welche gleichfalls nicht ohne den günstigsten Einfluß auf sein musikalisches Schaffen geblieben ist.

Im Jahre 1893 wurde der nunmehr 30jährige Komponist nach Jerusalem versetzt, wo er zunächst Organist der Erlöserkirche und Direktor der Philharmonika wurde, um im Jahre darauf auch den kirchenmusikalischen Dienst in der heiligen Grabeskirche zu übernehmen. Die Fülle von gewaltigen Eindrücken, die an diesen geheiligten Stätten jedes gläubige Herz empfängt, inspirierten ihn zu neuem Schaffen. Während seiner zweijährigen Wirksamkeit im heiligen Lande wurden P. Hartmann viele Beweise der Anerkennung zu Teil. Sein meisterhaftes Orgelspiel übte nicht nur eine große Anziehungskraft auf alle Palästinafahrer aus, sondern bedeutete immer gewissermaßen eine Hauptnummer im Aufenthalte der Pilger und Touristen aller Nationen. Am 4. März 1895 mußte P. Hartmann vor Don Carlos, Herzog von Madrid, spielen, welcher gleich seiner Gemahlin, der Herzogin Maria Berta, und der Infantin Elvira aufs tiefste ergriffen war. Noch heute bewahrt der ehemalige Organist des San Sepolcro die Porträts auf, welche seine erlauchten Zuhörer ihm bei dieser Gelegenheit verehrten und mit eigenhändigen, höchstes Lob spendenden Widmungen versahen. Der freundliche und milde Ordensgeneral der Franziskaner, P. *Luigi da Parma*, welcher sich seines talentvollen Mönches immer in besonders väterlicher Weise annahm, berief ihn im August 1895 in seine Residenz Rom und wies ihm die uralte Kirche von Ara coeli auf dem Kapitol zu, um daselbst zunächst als Organist zu wirken, dann aber auch, um in der Stadt der Künste und heiligen Erinnerungen, gleichsam im Schatten von St. Peter, weiterzuschaffen zur Ehre Gottes und zur Erbauung und Freude der Mitmenschen. Hier wirkt nun P. Hartmann bis zum heutigen Tage. (Schluß folgt.)

Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms.

Von Dr. **Max Zenger.**

(Fortsetzung.)

Ist somit Weber auf dem Gebiete der Tanzmusik ohne seine Ahnung Veranlasser einer Abirrung vom rechten Wege geworden, so hat dafür die Zeit seine Verdienste auf einem wichtigeren Gebiete, dem der romantischen Oper, als deren eigentlichster Begründer er anzusehen ist, und der Instrumentierung innerhalb derselben, welcher in dieser Schrift gedacht werden muß, mit unsterblichem Erfolge gekrönt. Es wäre aber ein Unrecht an einem anderen, älteren Künstler, in dieser Beziehung nur von Weber zu reden, welcher sein Rüstzeug doch von jenem erhalten hat. Es ist *Abbé Vogler*, der vergötterte Lehrer sowohl Webers als auch des effektkundigen *Meyerbeer*, ein seinerzeit wohl überschätzter, jetzt gewiß unterschätzter und fast vergessener Meister. Wer aber den Ursprung so mancher moderner Instrumentalkombination, wodurch jene beiden Romantiker ihre Werke würzten, kennen lernen will, sehe etwas in Voglers kirchlichen Partituren nach. Der romantische Geist, von welchem dieser musikalische Priester und priesterliche Musiker so ganz erfüllt war, daß er ihn fast der katholischen Kirchenmusik eingeimpft hätte, ist im Grunde der Schöpfer des neuen Systems der Operninstrumentierung, von welchem Weber in ästhetisch vollberechtigtem, Meyerbeer in teilweise bedenklichem Maße Zeugnis gibt. Daß den beispiellosen Erfolg von Webers herzigem »Freischütz« zum großen Teil die ganz außerordentliche, vielfach absolut neue Instrumentation erwirkt hat, wer möchte es leugnen! Erzielt nicht noch jetzt die Ouvertüre, die beredte Aus-

legerin der ganzen Oper, sofern sie nur gut gespielt wird, stets einen frenetischen Beifall? Und wie zeichnet die Begleitung des Trinkliedes »Hier im ird'schen Jammertal« und der Arie »Schweig, damit dich niemand warnt« den durch und durch verteufelten Kaspar? Was aber Webers mächtig erregte Phantasie in der Musik der Wolfschluchtscene geleistet hat, darf wohl ein Stück Tonmalerei genannt werden, wie ein charakteristischeres und den inneren Menschen packenderes schwer zu finden sein dürfte. Das geheimnisvolle Weben des deutschen Waldes, welches in der Ouvertüre, im Klang der vier Hörner, seine Wonnen gezeigt hat, kehrt hier seine grauenvolle Seite vor. Die finstere, menschenfeindliche Macht in nächtiger Einsamkeit, von der uns die Märchen erzählen und der auch der Beherzte nicht gerne begegnet, enthüllt ihr Schauerwesen in dem unheimlich schleichenden Gang der Bässe, dem tiefen Tremolo der Violen und Geigen, dem geisterhaft klagenden Fagott der zwölf Takte, womit der grause Chor »Milch des Mondes fiel aufs Kraut« so unsagbar treffend eingeleitet ist. Und dann das berühmte Baß-Pizzicato mit Pauke auf dem den Terzquartaccord $\begin{matrix}\text{fis}\\\text{dis}\\\text{c}\\\text{a}\end{matrix}$ begründenden A, welches leitmotivisch das Auftreten des Samiel bezeichnet, — ist dieser Einfall an Grusligkeit seitdem überboten worden? Wie Gluck seine antiken Dämonen, Mozart seinen rächenden Geist, so hat Weber in diesem Sinne den romantischen Spuk auf dem dunkeln Grunde des nächtigen Waldwebens unsterblich vertont. Dies sind lauter Triumphe, welche die Vokalmusik der Instrumentalmusik lassen mußte. Aber auch in den lichteren Sphären der Tonmalerei hat sich letztere Meister Weber außerordentlich ergiebig erwiesen. Das zeigen u. a. die ungemein charakteristische Ouvertüre, die lieblichen Melodrame und die frischen Zigeunertanzweisen in der gleichzeitig mit dem »Freischütz« komponierten Musik zu dem Wolffschen Schauspiel »Preciosa«, ebenso die stattliche Fülle reiner Instrumentalmusik, der Ouvertüre, des Seesturms, des Marsches usw. in der melodienreichen Oper »Oberon«, wo schon das an der Handlung beteiligte Zauberhorn seine bedeutungsvolle Rolle spielt.

Von größter Wichtigkeit für die Entwicklung des modernen Opernorchesters und seiner Stellung im deutschen Musikdrama, wie es später durch den Bayreuther Meister zur Ausbildung kam, ist die reiche Bedachtnahme des in jedem Moment zur Verdeutlichung der dramatischen Vorgänge herangezogenen Orchesters in der »Euryanthe«. Vom großen Publikum nach seinem inneren Werte nie erkannt, ist dieses textlich leider verunglückte Werk, in welchem der Musiker Weber als der unmittelbare Vorgänger Wagners erscheint, von künstlerisch epochemachender Bedeutung. Es inauguriert, namentlich was die Stellung des Orchesters gegenüber der Textdichtung betrifft, deutlich erkennbar die Richtung, welche Wagner in seinem »fliegenden Holländer«, im »Tannhäuser« und »Lohengrin« einschlägt, um dann später die Bedeutung des Orchesters bis zur fast selbständigen Sprache in Tönen zu erhöhen — worauf wir noch zu sprechen kommen werden.

Der schon gleichzeitig mit Weber (hauptsächlich in Italien) schaffende, aber erst später zur Blüte gelangte *Giacomo Meyerbeer* bediente sich in seinen alle Welt in Aufregung und Erstaunen setzenden großen Opern der instrumentalen Mittel mit nicht minderer, vielleicht oft noch genialerer Erfindung, aber er fröhnte, wie wir jetzt alle einsehen, zuweilen leider mehr dem Effekte als der Wahrheit und der wahren Schönheit. Wie er im allgemeinen zwar gewiß ein ebenso hochbegabter, aber kein so durchaus ehrlicher und edler Künstler wie Weber war, — was seine Opernmusik im großen und ganzen auch nach der vokalen Seite beweist, indem die Dankbarkeit und der Effekt der Gesangspartien allzeit seine erste Sorge war — so artet in seiner Instrumentalbegleitung die Charakteristik nicht selten in eitles Raffinement aus, und selbst die scheinbare höchste Einfachheit, die Begleitung des Gesanges mit einem einzigen Instrument (Viole d'amour, Baßklarinette usw.) muß manchmal herhalten, um das Publikum zu besonderer Bewunderung zu reizen. Der Einsichtige läßt sich damit nicht fangen, er hat vielmehr Mühe, dem gewandten Meister die Koketterie zu verzeihen. Trotz alledem wäre es ebenso unvernünftig als undankbar, jetzt, nachdem sich eine der Wahrheit beflissenere Richtung Bahn gebrochen, alle Größe und Schönheit, welche in den einst von aller Welt anerkannten und lange Zeit vergötterten Opern Meyerbeers immerhin steckt, mit einem Male leugnen oder heruntersetzen zu wollen. Abgesehen von der Masse der herrlichen Arien und glänzenden Ensembles und Finales, deren Besprechung nicht hierher gehört, verdankt die Instrumentalmusik auch Meyerbeer eine große Bereicherung nicht nur ihres äußeren Effektes, sondern auch ihrer Ausdrucksfähigkeit im Dienste des musikalischen Dramas. Der vierte Akt der »Hugenotten«, mit dessen musikalischem Material überhaupt andere Komponisten für eine ganze Oper ausreichen würden, und in diesem wieder das großartige, hochdramatische Duett zwischen Raoul und Valentine, worüber selbst Rich. Wagner sich nur bewundernd äußern konnte, ist allein schon ein glänzender Beleg dafür.

Bekanntlich arbeiteten gleichzeitig in Paris fünf Komponisten von großer Begabung, von denen eben Meyerbeer einer war, für die dortige Große Oper, deren Dichtung, von der Gluckschen Richtung

abzweigend, immer mehr der späteren Geschichte mit ihren großen Ereignissen und merkwürdigen Charakteren sich hinneigte, wobei leider das Drastische, Sensationelle und Aufregende allmählich den Vorzug über das Edle und Erhabene errang. So schrieb *Jacques Halévy* »Guido und Ginevra« (die Pest von Florenz) und »Die Jüdin« (Judenverfolgung während des Konzils von Konstanz); *Meyerbeer* außer den Hugenotten, und zwar vor diesen, seinen »Robert le diable« mit dem frivolsten Sujet, das wohl je ein Musiker seinem Publikum zu bieten wagte (man denke an die auferstehenden Klosterfrauen, die sich in tanzlustige Phrynen in pikanter Ballettrobe verwandeln), den »Propheten« (Johann von Leyden) und die geographisch monströse »Afrikanerin«; *Hérold* seinen Korsaren-Häuptling »Zampa«. Ferner komponierte *Giacomo Rossini*, der 1824, mit dem Lorbeer seines Vaterlandes gekrönt, nach Paris kam, für die Große Oper den berühmten, durch melodische Erfindung und einzelne dramatische Höhepunkte hervorragenden »Tell«, dessen Textbuch nur leider eine grausame Verballhornung des Schillerschen Dramas ist; endlich der geistreiche und phantasievolle *Daniel François Auber*, der älteste von den fünfen, der sie aber alle († 1871 zu Paris) überlebte, seine »Stumme von Portici«, unstreitig das edelste und zugleich einheitlichste, aber auch feurigste unter den genannten Werken. In der pantomimischen Musik, welche die Schmerzen der armen stummen Fenella so zart und ergreifend schildert, ist ein Beispiel von »Ausdrucksmusik« gegeben, welches von den gegenwärtigen also benannten Orchester-Evolutionen kaum erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist. Wie aber die Pariser Oper im allgemeinen auf Pomp in jeder Beziehung abzielte, so konnte es nicht fehlen, daß dieser auch ein hervortretender Charakterismus ihrer Musik wurde. Um nun diesen Glanz und diese äußere Wirkung, namentlich eine ziemlich forcierte auf das Trommelfell, in Übereinstimmung mit allem übrigen Aufgebot der Theaterkünste und -Apparate, hervorzubringen, zugleich aber dem Geschmacke feinerer Gaumen Genüge zu leisten, mußten die Mittel des Orchesters in ganz anderer Weise als bisher in Anspruch genommen, mußten der Instrumentierung neue Reizmittel abgewonnen und dieselben gelegentlich zum Selbstzweck erhoben werden. Das gereichte aber der Instrumentalkunst nur zum Nutzen, indem es einerseits zu neuen Kombinationen und Klangwirkungen in der Instrumentation führte, andererseits die Technik der Instrumentisten sowohl als notwendig auch der Instrumentenmacher immer weiter vorwärts trieb.

So sehr sich *Hector Berlioz*, der eigentliche »Professor« der Instrumentationskunst (der überhaupt in Theorie und Praxis von dieser ausgeht), von dem Opernwesen in Paris angewidert fühlte, so war er doch für die Instrumentaleffekte der großen Oper sehr empfänglich, ja er konnte nicht umhin, in seinem instruktiven Werk »Traité d'instrumentation« neben Beispielen aus Glucks »Iphigenie in Aulis« und anderen auch solche von Meyerbeer und Halévy, von letzterem z. B. das Duett der englischen Hörner in der Arie des Eleazar (Jüdin), anzuführen. Berlioz war ein viel zu einsichtiger und zugleich ehrlicher Künstler, als daß er positive Errungenschaften von Autoren, die ihn sonst ärgerten, hätte unterschätzen und ihnen die Anerkennung versagen können. Er erkannte vielmehr ihren Wert in einem höheren Sinne, indem er sie als unveräußerliches Material der Tonkunst ansah, welches allen gemeinsam zur Erreichung idealer Ziele zu dienen berufen sei. Bevor wir aber der letzten Entwicklung der Instrumentalmusik durch Berlioz, Liszt und Wagner näher treten, müssen wir den Faden, welchen wir unterbrochen haben, um die Fortschritte der Instrumentalmusik in ihrer Gemeinschaft mit dem gesungenen Worte zu verfolgen, wieder aufnehmen und uns mit den Meistern befassen, welche im Anschlusse an Spohr und Schubert viel Edles und Wertvolles geschaffen haben, ohne dadurch das allmähliche Sinken der instrumentalen Kunst von Beethovens Höhe herab aufhalten zu können.

Gegenüber der gerade hauptsächlich durch die Pariser Große Oper einreißenden Äußerlichkeit und künstlerischen Verflachung waren es in Deutschland namentlich *Felix Mendelssohn-Bartholdy* und *Robert Schumann*, welche, gewissermaßen eine moderne Widerspiegelung der Dioskuren Bach und Händel, jeder nach seiner Eigenart und trotz eines gegenseitigen prinzipiellen Antagonismus, den Ernst und die Reinheit der Tonkunst aufrecht zu halten und zu wahren strebten. Da, wie Mendelssohns angefangene Oper »Loreley« und Schumanns vollendete »Genovefa« beweist, beider Begabung fürs dramatische Fach nur sekundär war, konnten sich beide mit desto besserem Erfolg an der Weiterbildung der Instrumentalmusik oder, besser gesagt, an ihrer Bewahrung vor allzu rapidem Verfall beteiligen. Dies sichert ihnen eine immerhin nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung, bei aller Verschiedenheit der Wege, welche sie nach Naturell und Neigung zur Erreichung ihres Zieles eingeschlagen haben. Schumann war entschieden und ausschließlich der Romantik ergeben und bekämpfte rückhaltslos durch Tat und Wort den Schematismus in der Musik. In Mendelssohns Tun und Schaffen dagegen veranlaßte die gleich mächtige Einwirkung zweier schwer versöhnlicher Elemente, der Klassizität und Romantik, auf seine ungemein empfängliche Jugend zwei verschiedene Strömungen, welche bald nebeneinander herlaufend, bald einander kreuzend, bis zu seinem Ende zu verfolgen sind. Zu einer auf gegenseitiger Durchdringung beruhen-

den, neuen einheitlichen Schöpfung ist es indes nur in seinen allerglücklichsten Erzeugnissen gekommen. Zu diesen gehört die fast einzig dastehende Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum«, ein schon in seinem 15. Jahre sichtlich durch Weberschen Einfluß entstandenes Meisterwerk der Romantik, welches aber der Form nach jedem Klassiker alle Ehre machen würde. Obwohl keine seiner späteren Ouvertüren die außerordentliche Genialität dieses früh geschaffenen Werkes vollkommen erreicht, so ist doch das Gebiet der Ouvertüre die von ihm mit unbestrittenem Erfolg beherrschte Domäne, während seine Sinfonien jetzt schon ziemlich verblaßt scheinen und seine Kammermusik mit wenig Ausnahmen, wie z. B. das herrliche Oktett für Streichinstrumente in Esdur, mehr Formschönheit als Tiefe, Kraft und Originalität des Inhalts, bei unleugbarer Neigung zur Süßlichkeit, aufweist. Letztere Eigenschaft mag auch das baldige Verwelken seiner speziellen Schöpfung, des Liedes ohne Worte für Klavier, verursacht haben. Kompositionen, in welchen sich blühende Romantik glücklich mit klassischer Strenge und Formschönheit vereinigt, sind wieder seine schönen Konzerte für Klavier in Gmoll und Violine in emoll. Ein starkes Mittel zur Vollziehung dieser schwierigen Vereinigung war seine Gewandtheit in der thematischen Arbeit, in welcher er Schubert und Spohr gleichkommt. Der Einfluß seines offiziellen, übrigens von ihm aufrichtig verehrten, Lehrers *Zelter* dagegen machte ihn zum Meister der kontrapunktischen Kunst, in deren souveräner Beherrschung er einem Mozart, ja selbst einem Bach nicht viel nachstehen mochte. Diese Seite seines Könnens war nun, wie außer seinen Oratorien und geistlichen Vokalwerken insbesondere seine Orgelkompositionen zeigen, mit der Romantik schlechterdings unvereinbar, und so mochte er sich öfter sagen: »Zwei Seelen fühl' ich, ach, in meiner Brust«. Diese Zwienatur war es augenscheinlich, welche die Kraft seines Schaffens großenteils paralysierte und den teilweisen Sieg seines Zeitgenossen Schumann über ihn, obgleich er diesem an musikalischer Disziplin und Gewandtheit weit überlegen war, begünstigte. (Fortsetzung folgt.)

Hausmusik.

Von **Hans Freimark**.

Allmählich gewinnt in weiteren Kreisen die Einsicht Platz von dem bedeutenden Werte guter Hausmusik, und mit Bedauern denkt man an die gute alte Zeit ihrer Blüte unter Mozart und Beethoven. Da es jedoch mit dem Bedauern nicht getan ist, so greift man tatkräftig in das musikalische Getriebe ein, und sucht der modernen Hausmusik Geltung zu verschaffen.

Trotz ihrer langen Ruhe ist die Hausmusik durchaus fortschrittlich gesinnt. Sie will sich nicht mehr mit ihren einstigen Wirkungsmöglichkeiten begnügen. Sie strebt nach Erweiterung ihrer Machtsphäre, und will das Orchester ins Haus verpflanzen.

Der Reichtum moderner Orchesterfarben hat unser Ohr verwöhnt. Und wenn wir uns auch an den ernsten Werken und heiteren Kabinettstückchen der älteren Kammermusik erfreuen und sie zu würdigen wissen, so wollen wir der modernen Tonsprache nicht entbehren. Diese mit ihrem orchestralen Charakter verlangt jedoch mannigfaltigere Mittel zu reizvoller Wiedergabe. Wollen wir deren subtile Feinheiten nicht entbehren, müssen wir entweder den Orchesterkörper im Hause unterbringen — dies widerspräche dem Gedanken der Hausmusik — oder wir müssen uns nach einem ausreichenden Ersatz für das Orchester umsehen.

Diesen Ersatz finden wir im modernen Harmonium. Durch technische Vervollkommnungen aller Art ist dieses Instrument auf eine Stufe der Vollendung gehoben worden, welche es geradezu prädestiniert erscheinen läßt als zweihändiges Orchester des Hauses. Wir finden beim Harmonium Soloinstrumente wie Geige, Flöte, Horn, Oboe, Klarinette usw. wiedergegeben, ohne daß sie Einbuße erleiden an der eigenartigen Schönheit ihres Klanges. Hierzu treten schwebende Register, von deren süßem weichem Schmelz ein faszinierender Zauber ausgeht.

Welche Abwandlungsmöglichkeiten bietet uns dieses bisher oft verkannte Instrument, Möglichkeiten der Klangwirkung, welche das Klavier niemals aufzuweisen hat und aufweisen wird. Wir werden nicht müde uns in dieser Landschaft von Tönen zu ergehen, die uns das Harmonium verlebendigt.

In Götterhainen lustwandelt unsere Seele teilnehmend am eleusischen Jubel der Mystagogen. An nordischen Meeren rauscht uns der Welle eintönige Klage, daß sie müde ist, müde, und doch nicht ruhen darf. Und sind wir matt von des Tages heißen Mühen, dann erfrischen uns des Quickborns lachende Wasser. Wollen wir ein Tänzchen wagen, liebliche Wiener Weisen, reich an Grazie und Charme, spielen uns auf.

Das ist das Harmonium! Schön, berauschend schön in seiner Isolierung, erhabener in der Vereinigung mit den alten bewährten Freunden der Hausmusik, dem Klavier, den Streichern und dem Gesange.

Das Harmonium ist nicht anspruchsvoll, es begehrt nicht nach der absoluten Herrschaft wie das Klavier, es fügt sich gern dem allgemeinen Wohl. Auch zu Hilfeleistungen ist es jederzeit bereit. Es vertritt hier die Streicher, dort die Bläser. Hier übernimmt es das zarte Solo einer Amati, dort die melodienreichen Figuren einer Flöte.

Die moderne Hausmusik ist nicht mehr auf den engen Zirkel beschränkt wie ehemals; ihr steht die Fülle und Schönheit aller Instrumente offen.

Leider findet man in den Großstädten die Liebhaber guter Hausmusik am schwächsten vertreten, obwohl gerade die Großstadt ihrer am meisten bedürfte, als Gegengewicht zum öffentlichen Konzertleben. Wohin hat dieses uns denn geführt? Die rauschenden Genüsse des Konzerts traten an Stelle der stillen musikalischen Feier-

stunden des Heims, aber sie veräußerlichten, sie prostituierten die musikalische Empfindung. Die Konzerte begnügten sich nicht Anreger der häuslichen Musikpflege zu sein, sie rissen alles Interesse an sich und behaupteten das Feld. Man gab ihnen den kleinen Finger, und sie nahmen die ganze Hand.

Die Mehrheit des Publikums trägt keinerlei geistigen Gewinn heim von einem Konzertbesuch. Man geht ja nur hin, um den und den Geigenvirtuosen zu beklatschen, die und die Pianistin zu bestaunen. Das ganze Getriebe macht man der Mode halber mit. Die häusliche Musikpflege wird nicht im mindesten befruchtet. Zu Hause klimpert man unentwegt den lieben langen Tag die neuesten Schlager und Tänze ohne die geringsten künstlerischen Gewissensbisse. Ebenso wie es Mode ist in die Virtuosenkonzerte zu laufen, ebenso ist es Mode Klavier zu klimpern. Ob man Befriedigung dabei findet, kommt nicht weiter in Betracht.

Wieviel genußreiche Stunden aber könnte man sich und anderen verschaffen, wenn man die Musik nur ein wenig ernster nähme, sie nicht als Zeitvertreib und Modetorheit behandelte, sondern sie sich aufsparte als Verschönerin der Feierstunden, der wenigen, die uns das Leben, ach so kärglich zumißt.

Warum sollte in der Großstadt nicht möglich sein, was wir in kleinen und kleinsten Landstädtchen häufig antreffen: eine gute Hausmusik. Es ist zutreffend, daß die Hausmusik eines bestimmten Milieus zu ihrer Entfaltung bedarf, aber dieses Milieu, diese heimlige und heimische Stimmung, könnten wir auch in die lauten Centren der Welt mit Glück verpflanzen, wenn wir nur gewillt wären, uns ein Asyl zu schaffen, wo wir ausruhen von dem tobenden Streit da draußen.

Verständnisvolle Freunde und Trautgenossen, die uns in unserem Wirken unterstützen, und in gemeinsam ausgeübter Kunst einträchtig beieinander sind, werden wir nicht entbehren. Gleiches gesellt sich zu Gleichem!

Bilden wir geheime Konventikel, welche die Musika zu ihrer Herrin und Göttin küren, und ihr opfern und räuchern mit Terzetten und Quartetten, mit Sonaten und Sinfonien. Gar bald wird sich einer und der andere der Exoteriker melden zur Aufnahme in den Bund, aus Neugier, was es wohl um euren Kult sei, und wird begehren mitzuraten und mitzutaten. Dann mögen die Hierophanten ihn in die Lehre nehmen und ihm die Kunst des Opfers lehren, oder des verstehenden Schweigens.

Nicht den Ausübenden allein gehört die Hausmusik, sie soll auch denen zu teil werden, die nur zu empfangen vermögen. Wieviel wahrhafter wird der Genuß einer solchen kleinen häuslichen Gemeinschaft sein, als je die elegante Gesellschaft der Konzerte ihn empfinden könnte. Inmitten der Menge, im kalten Lichte der Bogenlampen enthüllt sich die Schönheit nur ungern; in der Stille des eigenen Heims werden wir ihren Offenbarungen lauschen.

Von zwei Seiten aus wird mit Eifer an der Popularisierung der Idee der Hausmusik gearbeitet. Der eine Verfechter der guten Sache ist Dr. Richard Batka, der Vorsitzende des Österreicher Dürerbundes, der hauptsächlich durch das praktische Beispiel zu wirken versucht, und bereits zahlreiche demonstrative »Hausmusikabende« in Prag, seinem Wohnsitz, mit bestem Erfolg veranstaltet hat. Der andere ist Walter Lückhoff, welcher in seinem »Harmonium« die weitesten Kreise für Wiederbelebung und Einführung der Hausmusik, einer modernen Hausmusik zu gewinnen sucht.

Diese Bestrebungen verdienen Unterstützung. Warum sollte, was in Prag und beispielsweise auch in Berlin, Wien und Koblenz ausführbar ist, demonstrative Hausmusik-Veranstaltungen, warum sollten sie nicht auch an anderen Orten ins Werk gesetzt werden können? Ist das große Publikum durch diese Demonstration einmal auf den rechten Geschmack zurückgekommen, dann wird es nicht säumen, ihn im eigenen Heime zur Geltung zu bringen.

Der Nachahmungstrieb ist auch beim Menschen am ausgeprägtesten. Benutzen wir ihn zum guten Zwecke. Wir werden keine Enttäuschung erleben.

Die echte Kunst wird sich hier wie überall als heilbringender Talisman bewähren, und kraft der Hausmusik eine edle und reiche Verinnerlichung zeitigen, die auf das äußere Leben nicht ohne Wirkung bleibt.

Lose Blätter.

Lütticher Ausstellungsbrief.

Berlin-Halensee, 15. Juli 1905.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Durch die Fügung eines äußerlichen Zufalles mußten wir es leider versäumen, einen Bericht von mir über das Musikalische in der Lütticher Ausstellung zu vereinbaren, ehe ich eine Reise dahin unternahm. Erst nach meiner Rückkehr von dort konnten wir uns darüber verständigen. So habe ich es denn vernachlässigt, die musikalischen Angelegenheiten auf und neben der dortigen Weltausstellung in der Art näher zu beachten, daß sich daraus ein wirklicher Bericht machen ließe. Es bleibt nur noch übrig, aus meiner Erinnerung an die sich stärker aufdrängenden Eindrücke soviel herauszuschlagen, daß wir nicht ganz ohne Gewinn von diesem Falle scheiden.

Eine andere Frage ist allerdings die, ob ich auf diese Weise tatsächlich viel verloren habe, und ob eine nähere Aufmerksamkeit wirklich bedeutend mehr zu Tage gefördert hätte, als diesmal unter meiner Feder zum Vorscheine kommt. Ich bezweifle es sehr. Auch daß ich während eines Ausstellungskonzertes einen Blick — und sonst nichts weiter — in den einförmig weißen Festsaal geworfen habe, wird möglicherweise genug sein; wirklich musikalische Funde würden sich schon irgendwie bemerkbar gemacht haben. Eine unsichere Erinnerung spiegelt mir auch das Bild irgend einer neuen Notenschrift oder Notenlehre vor; ich glaube aber, Sie haben ebenfalls das vielleicht nicht ganz unbestimmte Gefühl, daß wir durch eine genauere Erinnerung schwerlich viel gewonnen haben würden.

Das belgische Schulwesen ist auf der Ausstellung sowohl von staatlicher wie von privater Seite sehr gut vertreten, und zwar von den Kindergärten angefangen bis hinauf zu den Universitäten. Innerhalb dieser Fülle von statistischen, photographischen Nachweisen usw., von Lehrmitteln, Lehrerfolgen u. dgl. m. ist mir sogut wie nichts Musikalisches in der Erinnerung geblieben. Vielleicht wegen eines tatsächlichen Mangels. Sind wir es ja schon aus der Heimat gewöhnt, daß bei einem Überblick über das Schulwesen des Landes die künstlerischen Schulen, und nun gar erst die der Tonkunst, sogut wie nicht mit-

gezählt, also entweder vergessen oder nicht für pädagogisch gleichberechtigt gehalten werden. In Belgien steht es mit der Zurücksetzung der Kunst hinter die mehr theoretische oder wissenschaftliche Seite des Bildungswesens weniger schlimm, und ebenso steht es weniger schlimm mit der Zurücksetzung der privaten Pädagogik hinter die staatliche. Das Mittelglied zwischen diesen beiden Sphären, d. h. die staatlich oder städtisch subventionierten Schulen, die bei uns daheim jetzt auf dem kunstgewerblichen Gebiete häufiger zu werden scheinen, ist in Belgien schon ziemlich häufig. Jedenfalls aber spielt in dem Lande, von welchem es heißt: »La Liberté comme en Belgique«, die Privatpädagogik eine beträchtliche und gut angesehene Rolle. Bei dem Mangel spezieller Studien über das belgische Musikschulwesen erfuhr ich bisher über ein Seitenstück zu unserer heimischen Konservatorienflut nichts wesentliches. Angesichts der Dringlichkeit, endlich einmal eine Geschichte des musikalischen Unterrichtswesens, einschließlich der Geographie oder Statistik seines gegenwärtigen Standes, ebenso ernstlich zu behandeln, wie die des übrigen Unterrichtswesens, oder wenigstens des allgemeinbildenden, bereits behandelt worden ist, dürfen wir die Lücken, die auch mein kleiner Bericht läßt, sehr bedauern.

Unser »Deutscher Musiker-Kalender« von 1905 (Leipzig, Max Hesse), der so reichhaltig in der Aufzählung von Musikschulen ist, läßt für die ausländische Unterrichtsstatistik leider größtenteils im Stich. Von dem wenigen, das er darunter bringt, sind die Niederlande engeren Sinnes in auffallender Weise eingehender behandelt; acht holländische Städte kommen dabei zur Verzeichnung. Belgien fehlt jedoch an dieser Stelle vollständig. Der Bericht »Belgisches Unterrichtswesen« in *W. Reins* »Encyklopädischem Handbuch der Pädagogik«, 2. Aufl., I. Bd., 1903, von Prof. Collard in Löwen, erwähnt lediglich am Schlusse mit einem Sätzchen die drei königlichen oder staatlichen Konservatorien Belgiens. Sonst weiß er über die dortige Musikpädagogik nichts zu sagen.

In Hugo Riemanns »Musik-Lexikon«, 6. Aufl., bietet der Artikel »Konservatorium« vielleicht die beste Übersicht über das gegenwärtige Musikschulwesen. Dabei finden (S. 695) auch die belgischen Anstalten eine nähere Erwähnung. Nach dieser Quelle würden wir jetzt nicht drei, sondern vier königliche oder staatliche Konservatorien in Belgien zu zählen haben. Das erste der Zeit und dem Range nach, ja überhaupt eines der bedeutendsten Konservatorien der Welt, ist das zu Brüssel, dessen Gründung auf das Jahr 1813 zurückgeht. Der große Name *Fr. A. Gevaert* hat seinen Glanz noch strahlender gemacht. Wohl an zweiter Stelle kommt das Lütticher Konservatorium, auf das Jahr 1827 zurückgehend. Sein jetziges Gebäude, errichtet 1880/1884, gehört zu den wenigen Gebäuden, die aus der älteren und etwas primitiven Bauart jener Stadt herausfallen. Wer aus dem Gassennetze der inneren Stadt von der Gegend der herrlichen Kirche St. Jacques heraustritt auf einen der langweiligen Boulevards, den Boulevard Piercot, steht jenem grauen, modern-großen Gebäude gerade gegenüber. — Nur etwas jünger als die zwei bisher genannten, dem wallonischen Land angehörigen Konservatorien sind die beiden das vlämische Land versorgenden Anstalten. Das Genter Konservatorium stammt aus dem Jahre 1838, das Antwerpener, das jetzt ausdrücklich den Namen »Königl. vlämisches Konservatorium« führt, wurde 1807 gegründet und wird als eine Hauptstütze der Verbindung mit Deutschland, dem germanischen Hauptlande auch für die Vlamen, gerühmt.

Der südliche, romanische von den beiden Stämmen, welche Belgien bewohnen, sind die Wallonen; und Lüttich ist das Zentrum des wallonischen Landes. Die Wallonen sind ein lebhaftes und ziemlich (oder vielleicht recht sehr) lautes Völkchen. Sie haben an den zahlreichen und langwierigen Glockenspielen in den belgischen Städten wahrscheinlich mehr Freude als unsereiner. Dazu betätigen sie sich auch gerne durch öffentlichen Gesang, und der Ausstellungsrummel gibt dazu günstige Gelegenheit. Am Sonntag Nachmittag glaubt man beinahe, im dritten Akte der Meistersinger zu sein und den Aufzug der Zünfte vor sich zu sehen; nur daß um etwas recht sehr weniger gut gesungen wird. Da ziehen die verschiedentlichen gewerblichen und sonstigen Vereine auf, eine Fahne voran, dann die Männer, und je nachdem auch die Frauen und die Kinder, zumal wenn es sich um ein Gewerbe wie das der Milchleute handelt. Mit großer Freude singen sie volkstümliche Lieder. Von den zahlreichen offenen Musikpavillons neben den Ausstellungsgebäuden werden manche zeitweise von Gesangsvereinen oder ähnlichen Vereinen besetzt, die dann dort ebenso ihre warm gefühlten und gut gemeinten Chorgesänge zum Besten geben, wie es sonst eine bestellte Instrumentalkapelle mit ihren Stücken tut.

In einer größeren Ausstellung geben auch andere als musikalische Interessen Gelegenheit, eine Beziehung zur Musik herzustellen. So lassen Innendekoration und Kunstgewerbe auch das Bedürfnis nach der Ausstattung von Musikzimmern entstehen und befriedigen. Diesmal ist aber dabei allerdings nicht viel herausgekommen. Die bedeutende Ausstattungsfirma Serrurier & Co. in Lüttich (mit Zweigniederlassungen in Brüssel und Paris) hat unter den acht originellen Zimmerchen, die sie auf der Ausstellung zeigt, auch ein Musikzimmer, dessen Möbel aus Mahagoni sind und goldgelben Bezug tragen. Das einzige, was ich auf der Ausstellung an musikalischen Angelegenheiten mit gespannter Aufmerksamkeit suchte, waren etwaige Fortschritte in der äußeren Konstruktion von Pianofortes und etwa in dem Aufbau ihrer Nebenstücke, zumal wir derlei Fortschritte recht gut brauchen können. Auf der »Breslauer Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe 1904« befand sich ein (zur Verlosung angekauftes) Pianino aus der Pianofortefabrik von Alfred Hüttner (Breslau, Ohlauerstraße 65): dieses Stück hatte die alte Schwierigkeit, Noten unmittelbar am Instrument aufzubewahren, sehr geschickt und zugleich mit einer Verwertung moderner Linienformen dadurch gelöst, daß es schräge offene Seitenteile trug, in welche bequem einige Notenhefte hineingesteckt werden können. Die Erinnerung an dieses Stück leitete mich, als ich auf der jetzigen Weltausstellung nach ähnlichem fahndete. Doch trotz eines nicht ärmlichen Aufgebotes von Klavieren, namentlich seitens Frankreichs, fiel mir nicht derartiges auf.

Wohl aber darf erwähnt werden die Aachener Pianofortefabrik Ed. Hilger. Sie zeigt Klaviere mit Stahlpanzer und mit einem, anscheinend von ihr erfundenen, selbsttätigen Verschluß des Pedalloches, der das Innere des Klavieres gegen das Eindringen von Staub, von Insekten usw. schützen soll. Dieser Kunstgriff deutscher Industrie war das einzige, was ich auf diesen Gebieten fand, und ist möglicherweise auch das einzige, was an derartigem dort tatsächlich vorliegt.

Zu etwas längerem Verweilen ladet uns die österreichische Abteilung ein. Österreich hatte sich lange besonnen, ob es mittun sollte. Als man sich endlich doch noch dazu entschloß, kam eine zwar recht ungleichmäßige Ausstellung zustande, die aber in manchen Einzelheiten

interessant und durch ihre sorgfältige Katalogisierung um so zugänglicher ist. Die Stadt Wien zeigt sich selber durch verschiedentliche Gemälde, Zeichnungen, Büsten usw. Unter diesen 34 Stücken sind nicht weniger als 9 der österreichischen Musik gewidmet. Da sehen wir V. Tilgners Marmorbüste von Johann Strauß (Sohn); Richard Kauffungens Bronzestatuette von Josef Haydn; H. v. Kaulbachs bekanntes Ölgemälde, Mozarts Anhören seines Requiems kurz vor seinem Tode; H. Rathauskys Bronzestatuette von Mozart; Schmids Ölgemälde von Ludwig v. Beethoven; Scherpe's Bronzebüste von Anton Bruckner und desselben Bronzebüste von Johannes Brahms; K. Kundmann's Marmorbüste von Franz Schubert; und endlich ein Aquarell von Franz Kopallik, darstellend Schuberts Geburtshaus im IX. Bezirke Wiens.

Von Privatunternehmungen hat keine der berühmten Klavierfirmen ausgestellt; lediglich Blas- und Streichinstrumente der Musikinstrumenten-Firma Anton Hüller in dem böhmischen Graslitz sind zu sehen. Außerdem aber haben sich zwei nicht belanglose Hilfsmittel des musikalischen Lebens aus Wien gezeigt. Das eine sind die Musikschulen Kaiser: sie führen graphisch ihre Statistik seit dem Jahre der Gründung 1874 vor, weisen auf ihre große Schüler- und Lehrerzahl, sowie auf ihre Fürsorge für die musikalische Lehrerbildung hin, und zeigen außerdem noch Prospekte, Lehrpläne, Lehrmittel, Medaillen und Photographien. An den Lehrmitteln in Noten ist auch beteiligt die »Universal-Edition«, jene Verlagsgesellschaft in Wien, welche erst vier Jahre alt ist, sich aber in kurzem ein Ansehen beinahe neben den alten reichsdeutschen Firmen errungen hat. Sie weist darauf hin, daß sie die einzige Ausgabe ist, welche die Texte nach den modernsten Prinzipien der musikalischen Technik revidiert und herausgibt, und daß sie heute nahezu 1400 Bände umfaßt, ungerechnet den Verlag der Firma Jos. Aibl in München, den sie im Jahre 1904 mit circa 3000 Nummern erworben hat.

Kehren wir zu den westlichen Ländern zurück, so geraten wir an zahlreiche Klaviere, die etwas besonderes sein wollen und es doch nicht sind. Die ausgedehnte französische Abteilung der Lütticher Exposition hat auch eine eigene Klasse »Musique, Photographie, Imprimerie«. Hier finden sich Pianinos und Flügel, die einer Ausstattung halber hingestellt sind, mit mancherlei längst bekannten Formen, namentlich des Rokoko und des Empire. Um doch ein Beispiel zu nennen, führen wir ein nicht übles Pianino an, das aus der Firma I. Staub in Nancy stammt und modernisierte Rokokoformen als Verzierung trägt. Sonst anscheinend keine uns interessierenden Fortschritte, weder in Musiktechnik noch in Ausstattung! Das Störende einer allzu künstlichen Verzierung eines Klavieres sieht man z. B. an einem Instrumente der spanischen Firma Vve. de Pedro Estela in Barcelona: sie zeigt Klaviere, die in reichlicher, aber geschmackloser Weise mit Gold eingelegt und mit Holzbrand verziert sind. Frankreich hat außerdem noch eine eigene Klasse »Librairie«, in der neben Buchkunst, Schuldingen usw. auch einiges musikalische Notenwerk zu sehen ist.

Belgien und die Niederlande tun in diesen Beziehungen wenig; aus dem letztgenannten Lande seien die Kessels-Pianinos erwähnt. Eher findet sich hier einiges auf dem Gebiete des Harmoniums und der Orgel. In der französischen Abteilung war uns schon ein Harmonium mit hübschen gotischen Ornamenten aufgefallen. Jetzt finden wir innerhalb Belgiens von der Florentiner Firma H. Balthasar ein großes Harmonium, das anscheinend Erfolg gefunden hat: es ist ganz in Holz verkleidet, die Verkleidung zeigt aber zum Teil Durchbrüche in hübschen kleinen Bogenformen. Die 11 Orgelpfeifen, welche ein Harmonium der Firma Caspar Schultz in Lüttich trägt, scheinen nur eine äußerliche Zierde zu sein; die Kombination eines Harmoniums mit einer kleinen Orgel bleibt, soweit meine Kenntnisse reichen, ein wohl nicht leicht zu verwirklichender Zukunftswunsch. Erwähnt sei noch eine ziemlich große Orgel der Brüsseler Firma Van Bever Frères; sie ist in einfachem Holz montiert und trägt einen schlichten Pfeifenprospekt.

Diese letzte Einzelheit, die mir an Musikalischem aus der Lütticher Ausstellung noch in Erinnerung ist, bringt mich auf eine anderweitige Leistung, von der ich ein Stück Ihrer Aufmerksamkeit empfehlen möchte. Es handelt sich um ein, im übrigen unseren Interessen fernerliegendes, umfangreiches Buch, das in den letzten Tagen erschienen ist: »Helm und Mitra. Studien und Entwürfe in mittelalterlicher Kunst,« verfaßt von Professor Friedrich Seesselberg, verlegt von E. Wasmuth in Berlin. Das Buch will dem Kunstunterricht altheimische Traditionen in neuer Weise zuführen. Tafel 24 zeigt eine Orgel in nordisch-romanischen Formen, wie sie sonst an neueren Orgeln kaum jemals zu beobachten waren. Der Entwurf stammt, wie die dort veröffentlichten Entwürfe überhaupt, von einem Schüler des Verfassers unter dessen Inspirierung. Der Entwerfer ist diesmal studiosus Paul Walcker, ein jüngstes Glied der berühmten alten Orgelfamilie Walcker.

Sie werden mir, sehr geehrter Herr Redakteur, diese Abschweifung um so weniger verübeln, als ich gerade aus einem Lande komme, das zu den an Tradition ältesten und reichsten Ländern Europas gehört. Hoffentlich aber ist bei einer nächsten Ausstellungsreise der Zufall weniger mißgünstig Ihrem

ergebenen Mitarbeiter
Dr. Hans Schmidkunz.

Der XVIII. deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag

wurde am 17. und 18. Juli in der »Stadt auf dem Berge«, dem fränkischen Jerusalem Rothenburg ob der Tauber abgehalten, womit zugleich die Feier des VII. Vereinstages des Kirchengesangvereins für die evangelisch-lutherische Kirche Bayerns verbunden war. Sie wurde am Montag nachmittag halb 3 Uhr mit einer Sitzung des Zentralausschusses des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland eröffnet, die von Oberkonsistorialrat D. *Flöring* von Darmstadt geleitet wurde. Nach dem von dem (am Erscheinen verhinderten) ersten Vorsitzenden, Geh. Kirchenrat D. *Köstlin* in Cannstatt, erstatteten Jahresbericht läßt der Bestand des Vereins ein stetiges Wachstum erkennen. Er umfaßte am 1. Juli 1905 in 22 Landes- und Provinzialvereinen 1996 Lokalvereine (gegen 1962 im Jahre 1904) mit ungefähr 60000 aktiven Mitgliedern. Nach der Zahl der ihnen angeschlossenen Chöre folgen sich (wenn die Schülerchöre mitgezählt werden) die Vereine in folgender Ordnung: 1. Sachsen (Königreich) mit 513, Brandenburg mit 191, Württemberg mit 182, Baden mit 170, Hessen mit 122, Niedersächsischer Chorverband mit 108, Rheinland mit 77, Pfalz mit 72, Gotha mit 60, Anhalt mit 52, Pommern mit 52, Posen mit 50, Elsaß-Lothringen mit 39, Westfalen mit 38, Provinz Sachsen mit 35, Bayern mit 34, Konsistorialbezirk Hessen-Kassel mit 34, Ost- und Westpreußen mit 25, Konsistorialbezirk Wiesbaden mit 18, Konsistorialbezirk Frankfurt a. M. mit 16, Stadt Krefeld mit 3, Malchin (Mecklenburg) mit 2, Salzungen, Mend-

hausen, Helsen, Linz mit je 1 Chor. Zählt man nur die Chöre von Erwachsenen, so rückt Württemberg an die 2., Brandenburg an die 5. Stelle. Die Chöre sind der großen Mehrzahl nach, was die Beschaffung der Mittel betrifft, in der Hauptsache noch auf sich selbst gestellt. Doch erhalten viele von ihnen Beiträge zu den Kosten, mindestens Lokal, Heizung und Licht, zum Teil die Musikalien, aus den örtlichen Kirchenkassen. Die Kirchengemeinde Krefeld gibt 150 M jährlich für ihre Chöre, dazu alle Musikalien; die Gemeinde Malchin 60 M. Die Synode des Konsistorialbezirks Frankfurt a. M. hat im Jahresbudget 1905/06 für jede Gemeinde mit eigener Kirche 800 M, für jede neu sich bildende Gemeinde 200 M zur Unterstützung der Kirchenchöre ausgeworfen. Unter den Synoden stehen in der Betätigung des Interesses für die Hebung des Chorgesanges im Gottesdienst durch wirksame Unterstützung mit Geldmitteln obenan Rheinland und Westfalen (500 M), unter den Kirchenbehörden das Oberkonsistorium und die Landessynode des Großherzogtums Hessen (800 M); die Konsistorien von Braunschweig, Hannover, Posen geben wenigstens je 100 M, von anderen Kirchenbehörden ist nichts bekannt. Es ist also noch immer nicht überflüssig an das Wort Luthers (anläßlich der Auflösung der fürstlichen Kantorei zu Torgau im Jahre 1530) zu erinnern: »Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn an der musica 3000 Gulden erspart, indeß vertut man unnütz 30000 Gulden! Könige, Fürsten und Herren müssen die musica erhalten, denn großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht tun.« Heutzutage richtet sich dies Wort in erster Linie an die kirchlichen Behörden, sofern ihnen die Verfügung über die kirchlichen Finanzen zugestanden ist. Daß die staatlichen Organe in dieser Hinsicht manchmal sich taub stellen, läßt sich am Ende begreifen; sie müssen für gar so vieles andere noch aufkommen. Doch sollten sie sich daran erinnern, daß ihnen auch die Pflege der idealen Güter und Kräfte des Volkslebens befohlen ist, daß zu diesen die Pflege des gediegenen Volksgesanges, vorab des kirchlichen Volksliedes (des »Volkslieds auf der Potenz« nach Vischers Ästhetik!) gehört. Dem Staat, nicht der Kirche sind die Schulen und die Lehrerbildungsanstalten unterstellt. Daß aber selbst kirchliche Organe häufig so wenig Verständnis für die Bedeutung zeigen, die der Chorgesang für die Hebung des Gemeindegesanges, unsre Chöre für das Gemeindeleben haben, das verstehe, wers kann! Unsere Chöre sehen mit Recht ihre Hauptaufgabe in der Mitwirkung bei den Gottesdiensten der Gemeinde. Leider beschränken sehr viele dieselbe auf die Festtage. Würden sie die Auswahl der Gesänge mehr nach ihren Kräften bemessen und sich nicht da und dort zu einseitig auf schwierige künstliche Sätze versteifen, statt der Gemeinde vor allem ihr eigenes Lied im Schmuck des mehrstimmigen Satzes, sei es im Wechselgesang, sei es als Chorgabe für sich darzubieten, so könnte man es nicht unschwer dahin bringen, daß der Chor in jedem Hauptgottesdienste sänge, was doch anzustreben wäre. Freilich müßte ihm dann auch überall ein fester Platz in der Gottesdienstordnung gewährt sein. — Auch außerhalb des Gottesdienstes stellen sich die Kirchengesangvereine gern in den Dienst der Gemeinde. Nachversammlungen zu kirchlichen Festen, Gemeinde-Abende u. a. lassen sich ohne ihre Mitwirkung bereits gar nicht mehr denken. Und das ist gut so. Der Chor wirkt veredelnd und vertiefend auf die Geselligkeit, verleiht ihr den rechten Grundton und gute Zucht. Schon durch seine Zusammensetzung aus allen Schichten der Gemeinde wirkt er sozial vermittelnd und ausgleichend. Nur läßt der Geschmack in der Auswahl des Stoffes bei solchen Anlässen da und dort noch zu wünschen übrig. Dem guten, echten Volkslied, dem geistlichen und weltlichen, dürfte noch mehr Pflege zu teil werden. Einzelne bevorzugte Vereine wagen sich teils ausnahmsweise, teils regelmäßig einmal im Jahr auch an ein größeres Tonwerk (»Messias« von *Händel, Bachs*, *Schütz'*, *Woyrschs* Passionen u. a.). Sofern die Hauptaufgabe, die regelmäßige Mitwirkung im Gottesdienste nicht darunter leidet, und die Kräfte wirklich dazu ausreichen, ist nichts hiergegen zu sagen. Solche größere Aufgaben stählen die Kraft, heben das Niveau, regen an. Aber doch liegt darin eine Gefahr und Versuchung. Die Kirchengesangvereine treten in Konkurrenz mit den unter ganz anderen Voraussetzungen gebildeten Vereinen für klassische Musik, sie werden leicht Musikvereine zweiter Güte. Blieben sie bei der Pflege der ihnen zugewiesenen Kirchenmusik, so könnten sie darin die erste Stelle behaupten und einen Platz ausfüllen auch im Kunstleben großer Städte, auf dem kein anderer Verein mit ihnen konkurrieren kann. Aus der Chronik des Vereines seien die 25jährigen Jubiläen des hessischen (15., 16. Mai 1904), des badischen (3., 4. Juni 1905), des pfälzischen (28. Mai) Landesvereins hervorgehoben. Auch eine Reihe von Einzelvereinen (Hamm i. W., Bessungen, Gießen, Heppenheim a. d. W., Arheilgen) vollendeten das erste Vierteljahrhundert ihres Bestandes.

Nachmittags 5 Uhr fand in der herrlichen altgotischen St. Jakobskirche eine vortreffliche Aufführung von *Philipp Wolfrums* (eines geborenen Oberfranken) »Weihnachtsmysterium« unter des Komponisten Leitung, am Abend im neuerbauten Evangelischen Vereinshause eine ungemein zahlreich besuchte Begrüßungsversammlnng statt.

Der zweite Festtag wurde mit einer Liturgischen Morgenandacht mit Altar-, Gemeinde- und Chorgesang eröffnet, worauf um 9 Uhr im historisch denkwürdigen Rathaussaale die diesjährige Hauptversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland stattfand, in der Superintendent D. *Nelle* von Hamm i. W. den Vorsitz führte. In glänzender Weise erstattete Pfarrer Dr. *Sannemann* aus Hettstedt in Thüringen das Referat des Tages über »Die Beziehungen der Gymnasien und Mittelschulen zur Kirchenmusik,« wofür Gymnasialprofessor *Hatz* von München Korreferent war.

Die Leitsätze für diesen Vortrag waren folgende:

1. Die Beziehungen der Gymnasien und Mittelschulen zur Kirchenmusik gehören der Geschichte an und sind, abgesehen von Ausnahmen wie der Thomanerchor in Leipzig, der Chor der Kreuzschule in Dresden und das Gymnasium in Torgau, abgebrochen.

2. So lange der Kantor Lehrer einer höheren Schule war, hatte er eine Doppelstellung als Schul- und als Kirchenbeamter; wie die anderen Schulämter, Rektorat, Kor- und Subrektorat usw. war auch das Kantorat Durchgang zum Pfarramt.

3. Die Aufsicht der Kirche über die Schule erstreckte sich auch auf die Methodik und Praxis des Schulgesanges.

4. Der Musikunterricht der alten Lateinschulen hatte eine doppelte Aufgabe:

a) die Musica ist ein Teil des wissenschaftlichen Unterrichtes und wird theoretisch, gleichberechtigt mit den übrigen Künsten, Rhetorik, Dialektik, Grammatik, vielfach als mathematisches Fach gelehrt.

b) Die Musik wird praktisch getrieben und findet ihre Verwendung im Schulleben und außerhalb desselben: im kirchlichen Leben, im Gottesdienst, bei Trauung und Begräbnis, sowie im bürgerlichen Leben auf der Straße, bei Gastmählern usw.

5. Die Reformation fand die Schulchöre in Kirchen- und Klosterschulen vor, behielt sie bei, schuf neue und organisierte sie. Gründe: Man brauchte den Schülerchor zum Gottesdienst, Musik gehörte zu den freien Künsten und darum in die Schule, man gab der Gemeinde durch Stiftungen und freiwillige Gaben an Brot und Geld für unbemittelte, aber befähigte und fleißige Knaben Gelegenheit, sich in der Wohltätigkeit zu üben, und wirkte dadurch sozial ausgleichend, indem auch Kinder der niederen Stände in höhere Lebensstellungen einrücken konnten.

6. Die Verschiedenheit der Bedürfnisse des kirchlichen Lebens und der sozialen Stellung der Gemeindeglieder erforderte eine Trennung der Schülerchöre:

a) in die Kurrende, bestehend aus Schülern der unteren Klasse einer Lateinschule, oder einer mit einer Lateinschule verbundenen Armenschule, oder einer deutschen Schule. Die Kurrendaner singen nur einstimmige, deutsche Kirchenlieder usw. (choraliter) im einfachen Gottesdienst (Metten, Vespern usw.) und für unbemittelte und ungebildete Kreise.

b) in den Chorus musicus oder symphoniacus, bestehend aus Schülern der Klassen Prima bis Quarta. Der Chorus musicus singt mehrstimmige, fast nur lateinische Kunstgesänge (figuraliter) geistlichen Inhalts in der Schule (hier auch weltliche), im Gottesdienst, bei Trauung und Begräbnis angesehener, reicher und gebildeter Leute, sowie dieselbe Art von Gesängen auf der Straße, bei Gastmählern usw.

7. Die schon vom 16. Jahrhundert an erhobenen Bedenken gegen das kirchliche und öffentliche Auftreten der Schulchöre — Störung des Unterrichtes, Niedergang der Leistungen — führten nicht allein zu ihrer Aufhebung, sondern auch die sich allmählich vollziehende Trennung des Kantoramtes vom Lehramt der höheren Schule, der Übergang des Kantortitels auf die Lehrer der Volksschule, die daraus sich ergebende Deckung der kirchenmusikalischen Bedürfnisse durch den Schülerchor der Volksschule, die Lösung der höheren Schule von der Aufsicht der Kirche, der Umstand, daß der Chorus musicus zuweilen zu Seminaren für Volksschullehrer umgewandelt wurde, nicht zum wenigsten endlich der Aufschwung, den die Instrumentalmusik durch *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* genommen und der eine Höherbewertung dieser Musik vor der Gesangmusik im Gefolge hatte, untergruben die Lebensfähigkeit der Schulchöre. Der Rechtsgrundsatz von Leistung und Gegenleistung, sowie Angebot und Nachfrage bestimmen Blüte und Verfall der Schulchöre.

8. Eine Wiederholung des alten Verhältnisses zwischen Schule und Kirchenmusik ist nicht möglich; wohl aber kann die Kirche ihr musikalisches Bedürfnis in einer bestimmten Richtung befriedigen durch Gründung von Alumnaten in Verbindung mit höheren Schulen (nach dem Vorbilde der Alumnate der Thomasschule in Leipzig und der Kreuzschule in Dresden), möglichst in Universitätsstädten, damit die auch vom Evangelischen Oberkirchenrat zu Berlin geforderte kirchenmusikalische Ausbildung der Theologen durchgeführt werden kann, und so der Kirche in ihren Behörden, ihren Pfarrern und ihren Gliedern ein Geschlecht heranwächst, das die Kirchenmusik nicht mehr als berechtigten Luxus, sondern als notwendiges Lebenselement ansieht. Gleichzeitig ist dadurch befähigten, aber unbemittelten Knaben jedes Standes die Möglichkeit gegeben, einen ihren Fähigkeiten entsprechenden Lebensberuf zu ergreifen.

In der abends 6 Uhr fortgesetzten Hauptversammlung fand schließlich folgende Entschließung einstimmige Annahme:

»Der XVIII. deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag dankt den beiden Rednern für ihre Vorträge, beschließt ihre Drucklegung und bittet die Kirchen- und gegebenenfalls die Staatsbehörden, festzustellen, welche Stiftungen für Zwecke der Ausbildung der Schüler höherer Lehranstalten in der Kirchenmusik, insbesondere im Kirchenlied, in der Vergangenheit gemacht worden sind und welche noch jetzt dafür Verwendung finden; ferner darauf hinzuwirken, daß diese Stiftungen ihrem Zweck wieder zugeführt werden, sowie die Kirchen und gegebenenfalls die Staatsbehörden zu bitten, in Erkenntnis der Wichtigkeit der Ausbildung der Schüler der höheren Lehranstalten in dem Kirchengesang für die Teilnahme am gottesdienstlichen Leben nicht nur, sondern für die gesamte geistige, religiöse und sittliche Bildung der Schüler, der Pflege des Gesangs, insbesondere des Kirchengesangs an den höheren Lehranstalten erneute und fortgesetzte Aufmerksamkeit zu widmen, ein nicht zu gering bemessenes Mindestmaß von Kirchenmelodien zur Einübung im Gesangunterricht aller höheren Lehranstalten festzusetzen und wenn möglich noch darüber hinaus die Fähigkeit zur Teilnahme am gesteigerten gottesdienstlichen Leben der evangelischen Gemeinden tunlichst zu fördern, insbesondere auch durch reichliches Singen in den täglichen Andachten oder in Anstaltsgottesdiensten.«

Ein interessantes Kirchenkonzert bayerischer Komponisten, ein liturgisch reich ausgestatteter Festgottesdienst in der St. Jakobskirche am Nachmittage, worin Konsistorialrat *Beck* aus Bayreuth die Festpredigt hielt und ein aus Vereinen in Nördlingen, Nürnberg, Oettingen, Rothenburg und Uffenheim gebildeter Kirchenchor unter Herrn Musikdirektor *Ernst Schmidts* trefflicher Leitung mitwirkte, sowie eine solenne Festversammlung am Abend, die nochmals reiche rednerische und musikalische Genüsse brachte, beschlossen den in jeder Beziehung herrlich verlaufenen XVIII. Kirchengesangsvereinstag, der allen Teilnehmern unvergeßlich bleiben wird. H. Sonne in Darmstadt.

»Neue Gesangsmethoden.«[1])

In der neuesten Zeit machen sich eine Anzahl Gesangsmethoden gewaltige Konkurrenz. Von den alten italienischen Methoden spricht man fast gar nicht mehr, obgleich aus ihr die größten Sänger hervorgegangen sind. Im Vordergrunde stehen heut die Methoden von *Stockhausen*, *Hey* und besonders *Müller-Brunow*. Sie alle wollen dem Sänger eine richtige Tonbildung beibringen und jeder der Autoren glaubt das Richtige getroffen zu haben. Um nun nach solchen Schulen gut unterrichten zu können, nehmen manche Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen bei dem betreffenden Verfasser einige Monate hindurch selbst noch Unterricht und kehren dann als Gesanglehrer nach dieser oder jener Methode zurück. Man liest dann Inserate mit der Bemerkung »Methode Stockhausen«, »Müller-Brunow« usw. Wie nun aber diese Methoden oft gehandhabt werden, spottet jeder Beschreibung. So war z. B. eine Gesanglehrerin auch einige Monate bei Stockhausen gewesen und imponierte nun ihren Schülern gegenüber gewaltig mit dem hohen oder tiefen Standpunkte des Kehlkopfes bei dem Singen, wovon in der betreffenden Gesangschule die Rede ist. Sie läßt daher den Kehlkopf mit den Fingern anfassen und hoch oder tief stellen. Wie das möglich ist, entzieht sich unserer Beurteilung, da der Kehlkopf sich nicht mit den Fingern stellen läßt, sondern die verschiedene Stellung nur durch das Singen

[1]) Wegen Raummangel erst lange nach der Einsendung veröffentlicht. Die Red.

oder Sprechen verschiedener tiefer oder höher klingenden, heller oder dunkler Töne und Vokale ganz von selbst reguliert wird. — In einem andern Inserate war beigefügt »Methode Marchesi«; bei näherer Erkundigung stellte sich heraus, daß die betreffende Gesanglehrerin nur die Solfeggien der Marchesi benutzte, und damit war die Methode erschöpft. Und so ist es bei vielen. Ganz eigenartig und der Beachtung wert ist die Methode »*Müller-Brunow*«. Um den Ton zum richtigen Erklingen zu bringen, wird zunächst der Vokal »ö« und andere Vokale mit zugespitztem Munde benützt, damit der Ton nach vorn zu liegen kommt. Der Vokal »a«, als der gefährlichste, kommt zuletzt an die Reihe und wird natürlich auch mit mehr oder weniger gespitztem Munde gesungen, damit jeglicher Gaumenklang vermieden wird. Dieses »a« hat aber infolgedessen keinen natürlichen, offenen Klang. — Diese Methode mag in gewissen Fällen ganz vorzüglich sein, doch befremden muß es, daß jeder Schüler wie ein Kranker behandelt wird, der keinen gesunden Ton in der Kehle hat. Befremden muß es ferner, wenn ausgebildete Schüler immer noch mit gespitztem Munde vokalisieren, so daß man freie, ungezwungene Töne fast gar nicht zu hören bekommt. — Die »Methode Hey« erfordert zwar auch längere Studienzeit, doch führt sie sicher zum Ziele.

Vor kurzem erschien ein kleines Heftchen »Neue Ära der Stimmbildung für Singen und Sprechen«, von Dr. *J. H. Wagenmann*-Berlin, Stimmbildner, Lehrer der neuen harmonischen Stimmbildung für Sänger, Redner und Schauspieler, Verlag von Joh. Räde, Berlin W. 15. Der eifrige Leser der Broschüre wird aber über die Methode nicht klar werden, da der Verfasser nur die Hauptgrundsätze der neuen Lehre niederlegen wollte, da das Studium nur in der Praxis vollauf verstanden werden kann, und da zur Zeit über Gesang und Stimme in aller Welt die naturwidrigsten Ansichten herrschen, wirkt ein ins einzelne gehendes Werk eher »verwirrend«, als »belehrend«. Also Aufschluß gibt der Verfasser nur seinen Schülern.

Von den 130 in dem Heftchen niedergelegten Hauptgrundsätzen seien hier nur zwei angeführt: Nr. 7. »Die Grundübung der neuen harmonischen Stimmbildung ist das[1]) Einstauen des Tones in die Kopf- und Brustmuskulatur. Dadurch werden die Gesangsorgane in harmonische Tätigkeit gebracht und die Körperklänge allmählich gelöst«. Nr. 8. »Ich unterscheide ein Stauen direkt nach dem Kopfe (Kopfstauen), ein solches direkt nach der Brust (Bruststauen), und ein solches nach dem Nacken (Nackenstauen); ferner ein Stauen mit Vokalen und ihren Schattierungen und ein Stauen mit Konsonanten, wobei m und ng die Hauptrolle spielen, ferner ein gemischtes Stauen hauptsächlich auf ong, öng, üng, ung. Bei dem letzteren wird der Vokal in die Kehle und das ng in die Gaumenmuskulatur gesetzt, wodurch die Kehle gestützt wird. Diese Übung bereitet den Schüler auf das direkte Kehlkopfstauen vor und gibt ihm Kraft und Mut zu dieser Übung. Als Vorbereitung für das direkte Vokalstauen nenne ich noch ein gehauchtes Stauen (ohne Ansetzen von h). Gerade diese Übung, verbunden mit dem gemischten Stauen, bereitet den Schüler äußerst wohltuend auf die notwendige energische Arbeit des Kehlkopfstauens vor. Das Stauen ist eine dem natürlichen Luftstrom willkürlich entgegengesetzte Tätigkeit, eine »Kontratätigkeit«. Man befolgt hierbei einen Grundsatz, der bei der Ausbildung der äußeren Muskulatur schon lange bekannt und jedem ernsthaft Gymnastik Treibenden geläufig ist. Wer z. B. seinen Oberarm durch Armbeugen zur Höchstleistung schulen will, der kann dies nur dadurch erreichen, daß er der Bewegung des Unterarmes gegen den Oberarm mit dem Willen die entgegengesetzte Bewegung entgegensetzt. Gerade wie durch diese bewußte Gegenbewegung die Oberarmmuskeln auf das Äußerste gespannt werden, so wird durch das Stauen die ganze zum Gesangsinstrumente gehörige Innenmuskulatur fortwährend »natürlich« gespannt und dadurch allmählich elastisch gemacht, was zuletzt zur harmonischen Tätigkeit der Organe führt.« — (Wer aus dem Vorstehenden vielleicht aus dem »Stauen« ins »Staunen« geraten sollte, wende sich an den Verfasser, Ludwigskirchplatz 8 III, Berlin W.)

Nr. 73. »Es ist höchste Zeit, daß das Volk über die Gesangslehrer-Mißwirtschaft aufgeklärt wird.«

Ein zweites Heftchen des Stimmbildners Dr. Wagenmann betitelt sich: »Umsturz in der Stimmbildung; Schrift für Sänger, Sängerinnen, Redner und jedermann«. Seite 15 lesen wir: »das ganze Studium ist Umformung, Umschulung der inneren steifen, klanglosen Teile in elastische, klangfähige Teile.«

Sänger und Sängerinnen, deren Stimme verpfuscht und verdorben wurde, werden gut tun, sich bei Herrn Dr. Wagenmann in die Kur zu begeben; nach obigen Mitteilungen werden sie bei ihm jedenfalls Genesung finden. Es muß jedoch abgewartet werden, welche Resultate die »Neue Ära der Stimmbildung« erzielen wird.

R. Thoma (Breslau).

[1]) Der Ausdruck »Stauen« stammt von dem dänischen Gesanglehrer *Törslaff*.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juli. — Auf zwei Opernbühnen wird täglich gespielt, und der Hitze ungeachtet fehlt es ihren Darbietungen nicht an Publikum. Es verschlägt nichts, daß so viele Tausende von Berlinern jetzt in den Ferien sind, denn von ihnen wären jetzt doch nur wenige in die heißen Theatersäle gegangen. Von den 85000 Fremden aber, die im Juni hier eintrafen — im Juli rechnet man auf 100000 — besucht doch ein großer Teil eine Opernvorstellung. — Die Sommer-Oper des Direktors *Marwitz* macht wenig von sich reden. Sie gibt meist gute alte Werke in meist guter alter Weise, führte als Gast wieder Herrn *Bötel* vor, dessen hohen Töne noch immer ihre Bewunderer haben und erwarb sich auch ein Verdienst dadurch, daß sie den Fidelio für halbe Preise aufführte.

Erfreulich aber ist es, daß man die alte Kroll-Oper wieder ins Leben zu rufen bemüht ist, so weit das noch geschehen kann. Wie viel bot sie im Laufe von vier Jahrzehnten, was man sonst nicht kennen gelernt hätte! Hier traten die Bouffes-Parisiens auf, hier gaben mehrere sehr bemerkenswerte italienische Truppen Vorstellungen. Hier sangen Roger, die Trebelli und die Patti, von hier aus machten d'Andrade, die Gerster und Prevosti ihren Weg. — Als man immer nach einer zweiten ständigen Oper rief, erwarb der damalige Intendantur-Sekretär, spätere Geheimrat *Henry Pierson* das Kroll-Theater für die Zwecke der königlichen Schauspiele, und man war erfreut, die dramatische Kunstpflege in dem neuen Hause der Privatspekulation entzogen zu sehen. Wie wir aber

auch an dieser Stelle uns enttäuscht sahen, das würde sich neben anderen überraschenden Dingen ergeben, wenn einmal die wahre Geschichte der weitumfassenden Tätigkeit des genannten Mannes in seinem Berliner Theateramte geschrieben werden sollte. ...

Der kostspielige Umbau machte das Kroll-Theater für seine neue Bestimmung doch nicht geeignet. Allerlei Übelstände traten hervor, und nur kurze Zeit war das Institut, was es dem neuen Titel — Königliches Operntheater — zufolge sein sollte. Da wurde es an eine Operettengesellschaft verpachtet, deren Aufführungen meist kläglich waren und leider den königlichen Stempel trugen, da sie sich doch im Rahmen eines königlichen Institutes abspielten. Einer der ersten Schritte des Herrn *v. Hülsen* war, das unpassende Verhältnis zu lösen und ein Abkommen mit dem früheren Kammersänger Hofrat *B. Köbke*, der zuletzt das Theater in Erfurt leitete, zu schließen, dem zufolge wieder mit leistungsfähigen Kräften Opern gegeben werden sollen, zunächst nur während der Sommermonate. Als künstlerischer Beirat des Direktors wurde der Schweriner Oberregisseur, Kammersänger *H. Gura* gewonnen. Erster Kapellmeister ist Dr. *Kunwald* aus Frankfurt a. M. Orchester und Chor sind tüchtig. Und bis heute ist nur Gutes vom Streben und Wirken der neuen Oper zu berichten, die sich allem Anscheine nach in der Gunst des Publikums festsetzen wird.

Mit Der Widerspenstigen Zähmung, dem liebenswürdigen Werke des früh dahin geschiedenen H. Goetz, wurde begonnen. Zu sehr wohl hat man diese Oper erhoben, die doch keine geniale, nur eine recht talentvolle Arbeit ist. Genies beginnen mit Überschwang oder Unfertigkeit: Mozart mit Bastien und Bastienne, Weber mit Peter Schmoll, Wagner mit den Feen. Talente pflegen sofort Abgerundetes zu bringen: Brüll Das goldene Kreuz, Goldmark Die Königin von Saba. Jene steigen dann mehr und mehr empor, diese nicht, häufig aber abwärts. So edel und fein nun auch die Musik der Widerspenstigen ist, sie hat doch kein interessantes, eigenes Gesicht. Wie gern man sie auch hört, das Herz höher schlagen zu machen ist sie nicht imstande. — Zu vornehm für den derben Schwank Shakespeares wie er uns auf den Bühnen vorgeführt zu werden pflegt, wäre die Komposition ohne Frage. Wo die Braut mit starker Faust zum Altare gezogen wird, wo der Frau die Hundepeitsche droht, dahin gehört andre Musik als die feine von Goetz. Der englische Dichter hat den Schwank für das ungebildete Volk seiner Tage geschrieben, wie es das Vorspiel zeigt, dem zufolge er als Ergötzungsgebilde für einen betrunkenen Kesselflicker gedacht ist. Leider bleibt es bei unseren Aufführungen fort, und das Stück erscheint dem heutigen ästhetisch gebildeten Publikum daher roh. Der Bearbeiter des Operntextes aber, *J. V. Widmann*, machte mit großem Geschick aus dem Schwank ein Lustspiel, indem er die Widerspenstige anstatt durch Körperkraft durch seelische Gewalt kirre und demütig werden läßt. Nur verstehen sich die Sänger ungern zu einem Verzichte auf die drastischen Mittel des Schauspiels, obschon die nicht mehr in die Oper gehören. — Einen Gast hatte die neue Oper bereits in der Kammersängerin Frau *Bosetti* aus München. Sie gab die Rose im Glöckchen des Eremiten, entsprach indes nicht den Erwartungen, die wir nach so manchem lobenden Berichte über sie hegen mußten. Wohl besitzt sie gute Mittel als Darstellerin und als Sängerin, aber — wie ein Berichterstatter von ihr mit wenigen Worten treffend sagt — ihre Kunstdarbietung ist Schablonenarbeit, wenn auch sauber ausgeführte.

Da hat nun ein Dr. *Blaſs* wieder einmal das Geheimnis des alten italienischen Geigenbaues entdeckt! Nach den Stradivaris, besonders aber nach den Guarneris (del Gesù), die er am meisten schätzt, ließ er eine Anzahl Kinn-, Arm- und Beingeigen bauen und einige davon hier kürzlich einem geladenen Auditorium vorführen. Aber weder das Violoncello nach Stradivaris noch die Violine nach Guarneris Vorbild gefiel mir. Der Ton war holzig und entbehrte der Vornehmheit. Im Oktober soll das Philharmonische Orchester in einem öffentlichen Konzerte nur Streich-Instrumente spielen, die — Blaß-Instrumente sind. Dann wird weiter darüber zu reden sein. Rud. Fiege.

Dresden. Wir schlossen unsern letzten Bericht (in Nr. 9) von hier mit einem günstigen Prognostikon für *Richard Heubergers* »Barfüßele«. Wir sagten, die Oper könne sich einige Zeit auf dem Spielplan erhalten bei geschickter Ausnützung des freundlichen Erfolgs, den sie hierselbst hatte. Ja, wenn nur die Wenns und Abers nicht wären! Frl. v. d. Osten, meinten wir, könnte den von Frau Nast, die der Bühnenlaufbahn inzwischen entsagte, inaugurierten Erfolg fortführen. Statt dessen wurde sie selber in den Hintergrund gedrängt. Frl. *Seebe*, früher am Stadttheater in Leipzig, dann noch Schülerin der Marchesi in Paris, kam als Nachfolgerin von Frau Nast zu uns und gewann schnell Boden. Aber niemand dachte mehr an das arme »Barfüßele«, niemand nämlich von denen —, die zur Leitung unserer Hofbühne berufen sind. Machte man sich so viel Mühen mit den Novitäten, die man uns zu bescheren im Sinne hatte?! Oder rechtfertigte sich die alte Klage nur wieder einmal, daß man hier ohne rechtes Ziel, ohne Plan und System arbeite?! Nun also; eine Zeitlang »kreisten die Berge«, dann wurde »das Mäuslein geboren«. Es kam der »große« Novitäten-Abend. Zwei Operneinakter und ein kleines Ballett-Divertissement oder »Tanzbild«, wie man es nannte, waren seine Ausbeute. Letzteres betitelte sich »Rokoko« und rührte vom hiesigen Ballettmeister *August Berger* her. Es genügt, wenn wir von dem Werkchen sagen, daß es eine Reihe hübscher Tänze des Zeitalters der Perücke und des Reifrocks bringt und daß seine Musik das »Wiener Gewächs« nicht verleugnet, obgleich deren Autor sich durchaus »namenlos« verhält. Von den beiden Opernnovitäten dürfte die von neuerer Herkunft dem p. t. Publikum relativ am besten gefallen haben. *Blodeks* »Im Brunnen,« hierselbst vor Jahren schon einmal im Residenztheater zur Aufführung gekommen, mutete uns persönlich allerdings bereits recht vormärzlich und veraltet in seinem harmlosen Liederspielcharakter an. Im Jahre 1867, also kurz nach der »Verkauften Braut« seines Landsmannes Smetana, schrieb der Prager Musikprofessor *Blodek* das Werkchen, aber mit dem köstlichen, frischen Werke jenes verglichen, schaut es runzelig und verblichen aus, wie etwa ein altes Mütterchen neben einer jungen drallen Bauerndirne. Da ist auch keine Spur von jenen Finessen und Würzungen in der Instrumentation, in der Rhythmik und Harmonik, in der thematischen Arbeit usw., da ist alles sozusagen von simpelster Sanglichkeit, ausgenommen ein hübsches Orchesterintermezzo, das wenigtens die »Hoffnungen« nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen läßt, die »Jung-Böhmen« einst auf Blodek (gest. in Prag 1. Mai 1874) setzte. Freilich ihm war es auch nicht wie Smetana vergönnt gewesen, in nähere Fühlung zu treten mit den Bewegungen im großen musikalischen Leben seiner Zeit. Er hatte allzusehr an der vaterländischen Scholle gehaftet. Und so behandelt er eben auch den bescheidenen Stoff, den ihm K. Sabina bot, in der denkbar schlich-

testen Weise, machte es nicht wie Smetana, der wenigstens seine nicht minder bescheidenen Libretti gleicher und verwandter Autorschaft musikalisch nachdrücklichst illustrierte, indem er die slavische Volksmelodik künstlerisch gewandtete. Um nur noch kurz den Inhalt zu skizzieren, so handelt es sich in der kleinen Oper um die alte Mär, der zufolge in der Johannisnacht die Mädchen »im Brunnen« des Geliebten Bild erschauen können. Im vorliegenden Fall will sich ein alter trotteliger, aber nichtsdestoweniger arg verliebter Witwer die Sache zunutze machen und klettert auf einen überhängenden Baum, so zwar, daß das Mädchen auf dem Wasserspiegel sein Bild erblicken hätte müssen — wenn er nicht in den Brunnen gefallen wäre. Selbstverständlich war der richtige Geliebte, von ähnlichen Absichten wie sein Rival getrieben, in der Nähe und die beiden füreinander Bestimmten »kriegen« sich. Von allen Gestalten dieses Dorfidylls, wie wir es einmal euphemistisch nennen wollen, gelang, um auch das noch zu erwähnen, in Bezug auf musikalische Charakteristik die des verliebten Alten dem Komponisten am glücklichsten. Wir sagten oben von den beiden Operneinaktern des in Rede stehenden Novitäten-Abends habe relativ am besten dem p. t. Publikum dieses Stücklein gefallen. Nun, uns gefiel die Novität älteren Datums, *Ferdinand Paërs* von dem rühmlichst bekannten Musikforscher Dr. *Wilhelm Kleefeld* ans Tageslicht gezogener Einakter der »Herr Kapellmeister« besser, und sie hätte uns auch noch besser gefallen, wenn man es hierorts bei allen, vom Ausgräber selbst gemachten »Strichen« belassen und nicht auch noch ein Gesangsstück aus einer andern Oper des alten Meisters eingeschoben hätte. Diese »alte Musik« muß in solchen Fällen tunlichst immer in nicht zu starker Dosierung geboten werden. Schreiber dieses kennt das kleine heitere »Intermezzo« (Intermedio) »Rimario e Grillanthea« von Joh. Adolf Hasse und möchte es in seinem Charakter und seiner knappen Fassung als »musikalischen Scherz« als vorbildlich bezeichnen. Überdies aber scheint es auch der Stammvater aller der opuscula zu sein, die bis zu Lortzings »Opernball« mutatis mutandis den Stil der »opera seria« persiflieren und speziell die Verwandtschaft mit Paërs in Rede stehendem Einakter erscheint uns unverkennbar. Auch dort gibt der »Reimschmied« (Rimario), eigentlich richtiger »Dichterkomponist« Proben aus seiner Oper, auch dort sucht er eine junge Sängerin für diese zu interessieren usw. Freilich bei Hasse ist alles vorher skizziert, bei Paër ausgeführt. Indessen man mag es doch nicht von der Hand weisen, daß letzterer das erstere Werkchen kannte, war doch jener einst sein Amtsvorgänger als Dresdner Hofkapellmeister gewesen. Wie dem schließlich aber auch sei, Paërs kleine Oper wirkte trotz der gemachten Einschränkungen unseres Lobes recht nett. Die Musik ist ohne gerade eine besondere Physiognomie zu zeigen, flott und gefällig, und hat namentlich den Vorzug, auch der Mehrstimmigkeit ausgiebig Raum zu gewähren. Das Libretto hat freilich dadurch nicht gerade gewonnen, daß man in ihm den Intermezzo-Charakter verließ und ein selbständiges Werkchen, kein »Satyrspiel«, daraus machte. Selbst die bereits zu Paërs Zeiten hergestellte kürzere, einaktige Fassung ist immer noch zu lang für den Stoff und dessen Aufmachung. Solche harmlose Verwechslungskomödien wie diese, in der zwei flotte Husaren — Offizier und Bursche — einen nur an seine Oper »Antonius und Kleopatra« denkenden Kapellmeister als Operndirektor und primo tenore düpieren und den Weiblichkeiten seines Hauses die Cour schneiden, verfangen nicht mehr recht. Zudem können wir aber auch nicht sagen, daß wir hier jetzt ein besonders gutes Ensemble für derartige Spielopern hätten. Die Zeiten, in denen eine Schuch, ein Erl, ein Bulss, Decarli usw. hier in solchen glänzten, sind leider passati. Die Aufführung bot viel Lobenswertes (Scheidemantel in der Titelrolle), aber so das rechte leichte Tempo im Zusammenspiel hatte sie nicht. Otto Schmid.

— In den vereinigten Stadttheatern zu Leipzig wird im Spieljahr 1905—1906 ein Gluck-Cyclus zur Durchführung kommen. In Aussicht genommen sind ferner u. a. Aufführungen von »Die neugierigen Frauen« von *Wolf-Ferari*, »Der Roland von Berlin« von *Leoncavallo*, »Die Heirat wider Willen« von *Humperdinck*, »Salome« von *Richard Strauß*. Die Direktion der Leipziger Oper liegt bekanntlich in den Händen *Nikischs*.

— Im Verlage von Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen erscheint nächstens »Ein feste Burg ist unser Gott«. Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied. Von Prof. Dr. *Friedr. Spitta*.

— Am 13. Juli gab Herr Königl. Musikdirektor *Otto Richter* aus Eisleben mit seinem Fridericianer-Chor in Halle ein hochinteressantes Konzert, welches vornehmlich alte Musik brachte: altenglische und deutsche Volkslieder aus dem Locheimer Liederbuche an Frau Minne vom Fürsten *Wrzlaw*. Durch eine fünfstimmige Paduana von *Rosenmüller* (1620) und eine Suite von *Peurl* (1580), beide Stücke für Blasmusik, bekam das Programm besonderen Reiz.

— Das weltliche Oratorium »Von den Tageszeiten« von Professor *Friedrich E. Koch*, welches im November vorigen Jahres in Aachen unter Professor Schwickeraths Leitung einen durchschlagenden Erfolg erzielte, ist bereits für die nächste Saison von den Konzertgesellschaften in Köln, Essen, Barmen, Görlitz, Lübeck, Insterburg, Harlem usw. zur Aufführung angenommen.

— Ein Prospekt, welcher von den Herren Breitkopf & Härtel versandt wird, gibt einen Einblick in die Abteilung für Notenstich und Notendruck der Weltfirma. Mit 47 Schnellpressen, 4 Tiegeldruckpressen, 27 Handpressen arbeitet der Betrieb, welcher 750 Personen beschäftigt. Daß die Firma nicht nur für den eigenen Verlag druckt, sondern auch fremde Aufträge übernimmt, ist den Lesern durch eine frühere Notiz bekannt gegeben worden. Daß sie selbst die größten Aufträge in kürzester Zeit ausführen kann, geht aus obigen Zahlen hervor.

— Am 18. Juni zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gesangvereins »Arion« in Mühlhausen i. Th. wurden von den Männergesangvereinen »Arion-Mühlhausen«, »Liedertafel-Gotha« und »Männergesangverein Erfurt«, die in einer Stärke von je 100 Mann vertreten waren, gemeinschaftliche Gesänge (z. B. Beckers Kaiserpreisgesang »Der Choral von Leuthen«) aufgeführt. Die Wirkung der Gesänge auf das überaus zahlreich erschienene Publikum war eine tiefgehende, so daß man nur empfehlen kann, daß auch andere Männergesangvereine von gleicher Qualität sich zu gleichem löblichen Tun zusammenschließen. Eine vorzügliche Aufführung von Heinrich Zöllners »Kolumbus«, vom Arion allein unter seinem tüchtigen Dirigenten G. Schmid gesungen, brachte dem Festtage einen imponierenden Schluß. Die Soli wurden von Frl. *v. Scheidt*, *Strathmann*, beide aus Weimar, und dem Vereinssolisten *Marx* prächtig gesungen. Das Fest wurde mit *Karl Zuschneids* neuer Komposition für Männerchor, Baritonsolo und Blasorchester: »Sängergebet«, die zur Einleitung großer Sängeraufführungen wie wenige paßt, außerordentlich stimmungsvoll eingeleitet.

Besprechungen.

Neue Vokalmusik.

An erster Stelle sei hier

Peter Cornelius genannt, der feinsinnige Poet und Musiker. Von der Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke (Leipzig, Breitkopf & Härtel) liegen vor: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Duette für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung (je M —,30), Gemischte Chöre (je M —,50) und Requiem (Partitur M 2,—), für den Konzertvortrag mit Streichquartett eingerichtet. Im Auftrage der Familie Cornelius hat *Max Hasse* diese Perlen deutschmusikalischer Lyrik gesammelt. Die Akten über den Komponisten Cornelius sind geschlossen — also bedarf es lediglich eines nachdrücklichen Hinweises auf diese ausgezeichnete Neu- und Einzelausgabe, die nach jeder Seite hin Verleger und Herausgeber zu hoher Ehre gereicht und weiteste Beachtung in den Kreisen der Musiker und Musikfreunde verdient.

Als Op. 9, 10, 11, 12 und 13 gab **Heinrich Diehl** eine Reihe von Liedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung im Verlag von B. Schott's Söhne in Mainz heraus. Mein zusammenfassendes Urteil lautet dahin, daß der Komponist entschieden wohl lyrisch veranlagt ist, daß ihm aber anderenteils vorläufig noch scharfes Charakterisierungsvermögen und eindringlichere Ausdruckskraft alles dessen, was sein Inneres bewegt, ermangeln. Er bewegt sich zu sehr in ein und demselben, noch dazu eng gezogenen Stimmungskreise, ja, ich möchte sagen, er gibt sich gar zu liebenswürdig und zart, so daß man tatsächlich wünschte, es käme ein oder das andere Mal zu einer kräftigen, das Interesse anstachelnden Dissonanz. Die melodische Linie beschreibt in diesen Liedern gar zu häufig den gleich geschwungenen Bogen und die harmonische Basis steht gar zu sicher zwischen den zwei Polen Tonika und Dominante. Ein frischeres Sichhinauswagen nach allen Seiten hin würde Heinrich Diehls unzweifelhaft sehr ernstes künstlerisches Streben sicherlich heben und auch dem Hörer weit näher bringen. Die gen. Lieder zeigen eine Menge Spuren unverkennbaren Talents, nur getraue sich der Tonsetzer, seine eigene Persönlichkeit mehr zur Aussprache zu bringen und mit dem ihm aus fremder poetischer Vorlage Zuströmenden selbst Erlebtes und Erschautes eng zu verbinden.

Richard Kursch schlägt in Zwei Liedern seines Op. 17 (M 1,40, Berlin, Carl Simon) und Fünf Liedern des Op. 27 (M 3, ebendaselbst) weit kräftigere und nachhaltigere Töne an. Die Vorgänge und Wandlungen des menschlichen Seelenlebens sind ihm nicht fremd geblieben und er vermag sie uns auch in beweglicher Weise nahe zu bringen. Liebe und Haß, Ruhe und Leidenschaft, ja auch alles bezwingender Humor kommen hier, vom Dichterwort geweckt, zu vielfach erschöpfender Darstellung, die noch obendrein durch melodische Begabung und Sinn für anziehende Harmonik sehr unterstützt wird. — Sehr zu empfehlen sind

Sieben Lieder von **Fritz Kögel** für eine Singstimme und Pianofortebegleitung (je M —,60, Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Mit Trommeln und Pfeifen« ist ein munteres, rhythmisch festgefügtes Marschlied, das »Nachtlied der Mutter« vereinigt sinnige Betrachtung mit zarter Melancholie und die »Neujahrsglocken« klingen kräftig und volltönig an das Volkslied an. Die zwei Rautendelein-Lieder erschöpfen die dichterische Stimmung in fein musikalischer Weise, »Vogel Albatros« paßt sich gleichfalls Nietzsches rhapsodischem Schwunge trefflich an und das »Wiegenlied« ist eine stille, zu Herzen gehende Weise, die einen guten Abschluß gibt. Sänger und Hörer werden an alledem ihre lebhafte Freude haben!

Sehr niedlich finde ich **Fritz Fuhrmeisters** Op. 9, »Puppenlieder« (M 3,—), die allerliebst den passenden Ton anschlagen, hübsche Melodik aufweisen und bei ausgefeiltem Vortrage gewiß zu den »Schlagern« gerechnet werden dürfen! — Lediglich für eine Kandiszuckerweis erachte ich das »Geheimnis« (M 1,—) aus Op. 13 von **Paul de Nève**; hingegen finde ich das andere Lied »Bach im Winter« (M 1,20), wohl geraten nach melodischer und charakteristischer Seite. »Die Kindlein wissens« von **Hans Hermann** (M 1,—), trifft den echten Volkston prächtig und sollte fleißig gesungen werden, ein Kinderlied, wie man wohl viele wünschen möchte! Letztgenannte Lieder erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

Hans Hermann könnte **Max Thomale** lehren, wie das obige Gedicht (von R. Hamerling) zu komponieren sei! Thomale hat es in seinem Op. 4 (M 1,50, Verlag von C. Becker, Breslau) gründlich verfehlt. Weder dieses Opus noch Op. 5 (M 1,50, ebendaselbst) vermögen mich von der lyrischen Begabung des Autors zu überzeugen!

»Der Frühling kommt« — singt **G. Riemenschneider** in herzbewegender Weise. Ein frohes, hübsches Lied (Op. 48, M 1,—, Mano Naerger [A. Grünberger & Co.], Oels), das ich wegen seiner feinen melodischen Wendungen und seiner einfachwahrhaften und treuherzigen Empfindungen empfehlen möchte.

Aus dem Verlage von C. F. Kahnt in Leipzig:

Zeidler, C., Op. 3. »Ich und mein Haus«. Für eine Singstimme und Orgel. M 1,20.

Ein gutes geistliches Lied, aus vollem Herzen heraus gesungen, wenn auch nicht von besonderer Erfindung, so doch melodisch und annehmbar.

Wilm, N. von, Op. 200. »Treue«. Geistliches Lied für eine Singstimme mit Begleitung am Klavier, Orgel oder Harmonium. M 1,20.

Ein Jubiläumsopus, worin sich Nicolai von Wilm nach keiner Seite hin verleugnet, als musikalische Komposition der wundervollen Dichtung von Novalis keineswegs gewachsen oder sie auch nur im mindesten erschöpfend. Aber wohlklingend und im Hause jedenfalls passend zu verwenden.

Döring, C. H., Op. 261. »Einst«. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. M 1,–.

Ich schätze C. H. Döring als Klavierpädagogen sehr hoch, halte aber seinen Ausflug auf das lyrische Gebiet für ein Wagnis. Die Dichtung »Einst« von F. S. ist im Grunde genommen gar keine und auch der Komponist hat sie dem Hörer weder näher bringen noch daraus selbst musikalisch Anregung empfangen können.

Mendelssohn, F., Abschied (No. 9 der »Lieder ohne Worte«). Gedicht von Heinrich von Stein. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung eingerichtet von *Wilh. Höhne*. M 1,—.

Man lasse jedem das Seine. Ich sehe die Notwendigkeit oder auch den Nutzen nicht ein, Heinrich von Steins schönes Poem mit Mendelssohns Klavierstück zusammen zu schweißen. Es war doch eben ein Lied »ohne« Worte! Warum also dem Meister ins Handwerk pfuschen?

Gottlieb-Noren, H., Op. 14. Das Märchen vom Glück. Für Mezzosopran und Orchester (oder Klavier). Klavierauszug M 2,—.

Ernst Ecksteins Gedicht gibt dem Komponisten mancherlei Handhabe und Anregung zu nachempfindender musikalischer Betätigung. Bis zu einem gewissen Grade ist solches H. Gottlieb-Noren sicherlich auch geglückt. Die mannigfachen Gegensätze sind mit richtigem Gefühl beobachtet und in ihren Grenzen gewahrt und ebenso weist das Opus nicht wenig melodische Reize auf. Immerhin wird man sich des Gefühls kaum entledigen können, daß ein gewisser theatralischer, dekorativer Aufputz hier eine Rolle mitspielt. Mit Orchesterbegleitung mag die Komposition von guter Wirkung sein.

Becker, Reinhold, Op. 127. »Mondnacht in Venedig.« Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. M 1,20.

Ein hübsches Lied von guter Wirkung, vielleicht mehr in das Gebiet der Haus- als Konzertmusik gehörend. Die einnehmende Melodie wird sich vieler Herzen gewinnen. In der an sich guten Klavierbegleitung stört das dreimal auftretende Tremolando.

Hoppe, P., Op. 65, No. 5. »Maienseligkeit.« Für eine Singstimme und Klavier. M —,75. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Ein echter und rechter Frühlingsreigen, dessen treibendes Motiv wahre Maienseligkeit zu sein scheint und eine Komposition, die helle Freude und Lebenslust in reizender Melodik und gefällig liebenswürdiger Form zu überzeugendstem Ausdruck bringt.

Im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich er-

schienen drei Komponisten mit neuen Liedern für eine Singstimme und Pianofortebegleitung:

Alfred Schnauders Op. 10 (M 2,—) enthält sechs Lieder, die wohl recht gut gemeint sind, aber nirgends Spuren eines bedeutenderen lyrischen Talents an sich tragen. Aus

Richard Wiesners Op. 42 liegen zwei Lieder (M 2,—) vor. »Blumenandacht« finde ich in Melodie sehr hübsch getroffen und auch melodisch angenehm wirkend; »Frühlingssturm« hingegen hätte unfraglich ganz andere Farben und Töne vertragen. Es ist ein mattes Lied und von »schluchzender Geigen süßem Gewirr« ist nichts zu verspüren. Ein Lied im rechten Volkston schuf

August Glück mit dem bescheidenem »Abend wird es wieder« (M —,50), das mir prächtig gelungen scheint und als Perle richtiger guter Hausmusik gelten darf. —

Bern, Ad., Op. 12. »Schweizer Tanzalbum (M 2,—).

Zwölf leicht spielbare, in der Erfindung zum Teil schwache Tänze für Pianoforte zu zwei Händen, die hier und da mit schweizerischen Nationalweisen versetzt und darum wohl im Stande sind, auch das Interesse des Ausländers zu erregen.

Eugen Segnitz.

A. Kompositionen für Violoncell und Pianoforte.

Wittenbecher, Otto, Op. 9, No. 1: Im Kahn, 2: Albumblatt, 3: Andantino grazioso. à M 1,20. (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.)

Drei wunderhübsche, nobel gehaltene charakteristische Vortragsstücke ohne besondere technische Schwierigkeiten. Gleichwohl verlangen dieselben musikalisch und ästhetisch wohlgebildete Spieler und — feinfühlige Zuhörer, um zu ihrem vollen Rechte zu gelangen.

Dasselbe gilt auch von den »sechs Präludien« von **Chopin**, welche *Paul Klengel* zu Vortragsstudien für Violoncello bearbeitet und dessen Bruder *Julius* für den Vortrag besonders mit Fingersatz und Bogenbezeichnung versehen hat. Die Präludien sind bei Breitkopf & Härtel in Leipzig verlegt (M 2,60) und verlangen durchaus vortragsgewandte, virtuos gebildete Interpreten.

Drei Piecen: 1. Albumblatt (Bdur), 2. Walzer (Adur), 3. Gondoliera (Gdur) von **Max Laurischkus** (Op. 11) mit Pianofortebegleitung sind ebenso für Violoncello, wie für Violine bestimmt. (Berlin, Carl Simon, M 1—1,50, in einem Hefte kompl. M 2,50.)

Dieselben sind voll geistreicher Finessen und Pikanterien, und setzen daher eine dem entsprechende Vortragsweise voraus, wenn sie ihre zündende Wirkung üben sollen.

B. Kompositionen für Violine und Pianoforte.

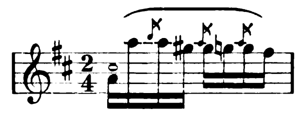
Chopin, Friedr., Zwölf Präludien aus Op. 28. Für Violine und Pianoforte bearbeitet von *Paul Klengel.* — Heft I, No. 1—7, Heft II, No. 8—12. à M 2,60. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Mit künstlerischem Verständnis und Feinsinn ausgeführte Übertragungen.

Zwei weitere Hefte mit Übertragungen für Violine und Pianoforte liegen uns aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel unter den Verlagsnummern 1240 und 1980 in dem Lortzing-Album (von *Fr. Hermann* — Pr. 3 M) und in der Neuherausgabe der »zwölf italienischen Melodien« Beriots (von Rich. Hofmann — Pr. M 1,50) vor. Beide Ausgaben zeichnen sich durch noble Ausstattung aus, und machen es infolge ihrer genauen Bogen- und Fingersatzbezeichnung dem Dilettanten (denn für solche sind sie doch wohl hauptsächlich bestimmt) leicht, sich dadurch angenehme Unterhaltung zu bereiten. Das Lortzingalbum enthält zehn mehr oder weniger lange, aus den verschiedensten Opern des liebenswürdigen deutschen Komponisten entlehnte Piecen, während die, ebenfalls den verschiedensten Komponisten entlehnten, »Melodien« sich mehr auf den solistischen Vortrag zuspitzen und daher neben dem Unterhaltungszweck zugleich auf die virtuose Schulung des Geigers vorbereitend hinwirken. —

So recht für jugendliche Musikliebhaber und Dilettanten berechnet sind die kleinen Stücke in dem »Trio-Album« für Violine, Violoncell und Pianoforte von **Emil Söchting** (Op. 36) — vier Hefte à M 2, komplett M 6 (Berlin, Carl Simon). Dieselben bieten in guter methodischer Folge und gutem, leicht spielbarem Violinsatze Choräle, Volkslieder, Opernmelodien und dergleichen Stücke mehr, welche belebend und bildend auf jugendliche Spieler einwirken.

Ganz aus diesem Rahmen heraus treten die »Exercices progressifs« für Violine von **A. Charpentier** (Paris, Alphons Leduc). Von diesem Studienwerke liegt uns nur die dritte Serie vor. (Preis der ersten beiden Serien à 3 Frc. — der dritten 5 Frc. netto.) Das uns vorliegende dritte Heft setzt schon eine gute Schulung des Geigers voraus und steuert direkt auf die virtuose Ausbildung desselben hin. Diatonische, sodann chromatische Tonleiterstudien, desgleichen Tonleitern mit Vorschlägen vor jeder rythmischen Hauptnote



eröffnen das Heft. Hierauf folgen Doppelgriffgänge in Dur und Moll, sowie in den verschiedenen Tonarten: in Terzen, Sexten, Oktaven, Decimen. Diese Übungen wiederholen und steigern sich in der Folge; auch die mannigfachsten Akkordbrechungen aller Art fehlen selbstverständlich nicht, so daß der Geiger, welcher diese mechanischen Studien mit der gehörigen weisen Einteilung übt, wohl die höchste Staffel technischer Vollendung erreichen dürfte.

C. Für Viola.

Aus dem Verlage von Chr. Friedrich Vieweg in Berlin-Groß Lichterfelde liegt zunächst eine »Viola Schule — für den Schul- und Selbstunterricht« von Professor **Hermann Ritter** vor (3,50 M).

Dieselbe beginnt mit den allerersten Elementen (leere Saiten, Bogeneinteilung in geraden und ungeraden Taktarten, Aufsetzen der Finger usw.) und führt in vortrefflicher methodischer Weise gewissermaßen bis an die Grenzen der dem Bratschisten der Gegenwart gestellten Aufgaben eines Rich. Wagner, Berlioz, Rich. Strauß u. a. m. — Zur Befestigung der Intonation, sowie zur Weckung und Schulung des musikalischen Sinnes finden sich auch Duettstücke (S. 50), sowie Stücke mit Pianofortebegleitung (S. 41) in dieser Schule.

Zu weiterer Ausbildung, sowie zugleich zur Unterhaltung und zum Vortrage bestimmt, liegen uns vor noch zwei in gleichem Verlage unter dem Titel »Miscellen: eine Sammlung von Vortragsstücken verschiedener Tondichter« erschienene Hefte (M à 2 netto), in denen der Bratschist einen reichen Schatz gediegener Vortragsstücke aller Art von den namhaftesten Tonsetzern älterer wie neuerer Zeit findet und auch nach solistischer Seite hin wohl versorgt ist.

D. Instruktives für Pianoforte.

In Anschluß an das in Nr. 10 des Jahrganges 1904 d. Bl. Gesagte sei hier ergänzend hinzugefügt, daß zu der zweihändigen Klavierschule **Karl Zuschneids** noch ein kurzer methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht, ebenfalls bei Friedrich Vieweg (Berlin-Groß Lichterfelde) erschienen ist, welcher dem Lehrenden nicht nur schätzbare praktische Winke für das Unterrichtsverfahren selbst, sondern auch in progressiver Anordnung eine Übersicht über die von Stufe zu Stufe vorzunehmenden Musikstücke gibt. — In Anschluß hieran läßt der Verfasser (bei Vieweg) noch vier Hefte »Ausgewählte Sonatinen und Stücke in progressiver Anordnung« folgen (je: M 1,60 netto), welche sich sowohl durch schönen Druck, als auch durch die sorgfältigste Bezeichnung des Vortrages, der Verzierungen usw. auszeichnen.

Der Kuriosität wegen sei hier noch — in einer Zeit, in der man das Musikmachen sogar durch Maschinen besorgen läßt — auf eine bei Wilhelm Dietrich in Leipzig erschienene Anweisung hingewiesen, in welcher der Interessent in »vier Sprachen« belehrt wird: wie er es anzustellen hat, um sich — ohne jedes eigene musikalische Zutun im häuslichen Kreise musikalische Genüsse zu bereiten.

Professor Albert Tottmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

IX. Jahrgang. 1904/05.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 12. Ausgegeben am 1. September 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M.

Sein Leben und Schaffen.

Von **Raimund Heuler.**

(Schluß.)

Zum ersten Male wurde Hartmanns Name in der großen musikalischen Welt genannt, als er mit seinem Oratorium »St. Petrus« an die Öffentlichkeit trat. Das Werk wurde in der kurzen Zeit vom 5. Mai bis 18. Okt. 1899 geschrieben; am 8. Januar 1900 erlebte es in Rom seine Uraufführung unter Direktion des Maestro *Bossi* aus Venedig. Eine gewaltige Menschenmenge drängte sich in den weiten Räumen der großen Kirche in höchster Spannung, handelte es sich doch um das Werk eines Nichtitalieners, eines Deutschen, welcher es »wagte«, in Rom selbst einem italienischen Publikum deutsche Musik vorzuführen. Dieses Wagnis kann nur derjenige würdigen, welcher näher über die römischen musikalischen Verhältnisse unterrichtet ist und gesehen hat, wie auch hierbei die Nationalitätenfragen, ja selbst bisweilen die Politik eine Rolle spielen können. Pater Hartmann hatte in jeder Beziehung einen glänzenden Erfolg zu verzeichnen. Die ersten römischen Kritiker wie *Sgambatti, Franchi-Verney, Marconi, Franchetti,* ferner *Safonoff* (Safonoff ist Direktor des Konservatoriums in Moskau). *Siegfried Wagner* u. a., welche der Aufführung beiwohnten, waren des höchsten Lobes voll. Siegfried Wagner stand nicht an, P. Hartmanns »St. Petrus« den besten modernen Oratorien ebenbürtig an die Seite zu stellen. Das Werk erlebte fünf aufeinander folgende Aufführungen. Am Tage der vorletzten Aufführung widerfuhr P. Hartmann die Ehre, von der alten ehrwürdigen römischen Akademie der »Arkadier« zum Mitgliede ernannt zu werden. Es ist dies jener berühmte 1690 von *Gravina* und *Crescimbeni* gegründete Verein zur Reinerhaltung der Sprache und Poesie, welcher literarische und künstlerische Bestrebungen in dasselbe idyllische Gewand kleidete, welches um dieselbe Zeit auch bei uns üblich war. P. Hartmann erhielt den »Schäfernamen« *Parthenius Maeonius.*

Im Oktober 1900 wurde das Oratorium St. Franziskus vollendet. Dessen erste Aufführung erfolgte in St. Petersburg unter persönlicher Leitung P. Hartmanns. Im Orchester wirkten 60 Professoren der kaiserlichen Hofoper und in den Chören über 100 kaiserliche Sänger. Die Aufführungen fanden zum Besten des dortigen katholischen Wohltätigkeitsvereines und der russischen Krippengesellschaft »Jassli« statt, welche sich in die Reineinnahmen von mehr als 60 000 Franken teilten. Die mitwirkenden Künstler und andere Verehrer überreichten dem Komponisten eine massive silberne Lyra in natürlicher Größe mit goldenen Saiten, welche die Inschrift trägt »Gloria in excelsis Deo« und mit den Namen der Geber versehen ist. In deutschen Landen wurden St. Petrus und Franziskus

bis jetzt aufgeführt in Wien, München, Amberg, Mannheim und Karlsruhe.

Dem »St. Franziskus« folgte das »letzte Abendmahl«, das, wie bereits erwähnt wurde, seine Erstaufführung am 24. Mai dieses Jahres in Würzburg erlebte und demnächst in Berlin aufgeführt wird. Das Werk ist Sr. Majestät dem deutschen Kaiser Wilhelm II. gewidmet.

Zur Zeit arbeitet P. Hartmann an einem neuen Oratorium, dem »Tod Christi«.

Außer den Oratorien schrieb der fruchtbare Komponist eine stattliche Anzahl kleinerer Werke, Motetten, mehrere Ave Maria, eucharistische Gesänge, ein durchkomponiertes Miserere für 6stimmigen Vokalchor, ein Stabat mater, erschienen bei dem Verleger der Oratorien, Ricordi-Mailand-Leipzig. Bei Böhm-Augsburg sind Marienlieder, bei Kistner-Leipzig eine Violinromanze und bei Christiano-Rom Orgelsachen verlegt.

Viele Mißlichkeiten, wie sie den meisten Komponisten durch die Suche nach einem Verleger entstehen, werden P. Hartmann erspart infolge eines Vertrages, den er mit dem weltbekannten Musikverlagshause Ricordi in Mailand abschloß, laut dessen seine sämtlichen früheren und späteren Werke in den Besitz dieser berühmten Firma übergehen. Hier möchte ich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, dem Verlage Ricordi meine Anerkennung auszudrücken für die wirklich großartige Ausstattung und den billigen Preis der Hartmannschen Werke. So kostet z. B. jede Partitur der drei Oratorien, aus vorzüglichstem Papier hergestellt, nur 12 M. Deutsche Firmen ließen sich hierfür durchschnittlich wenigstens 30 M zahlen.

Und nun zur Wertung der Hartmannschen Musik! Durch alles, was P. Hartmann schreibt, von Anfang bis zu Ende, weht ein wirklich großer Zug, der niemals den Gedanken aufkommen läßt, die Musik wäre gemacht; man hat stets das Gefühl, sie sei geworden. Dabei hat sie durchwegs ein eigenes Gesicht, eben das P. Hartmanns. Um P. Hartmanns Oratorien zu verstehen, muß man liebevoll den Absichten des Komponisten nachgehen. Er will Oratorien schaffen im eminenten Sinne des Wortes, musikalische Schöpfungen für ein Oratorium d. h. für einen Betsaal. P. Hartmann will das Oratorium dem ersten, ursprünglichsten und vorzüglichsten Zwecke zurückgeben, der religiösen Erhebung und Erbauung. Dadurch ist auch a priori der Charakter seiner Musik bestimmt. Sie ist sich eigentlich niemals Selbstzweck, sondern ordnet sich überall dem großen künstlerischen Ziele, dem einheitlichen Gesamteindruck, unter, und zwar so, daß P. Hartmann der Vorwurf gemacht wurde, der Erfolg seiner Oratorien sei mehr religiös-stofflicher als musikalisch-ästhetischer Art. Freilich wohl ist bei religiösen Kunstwerken sehr scharf zu unterscheiden zwischen religiösen und rein ästhetischen Wirkungen, welche letztere allein für die künstlerische Qualität ausschlaggebend sind. Sieht man nun bei P. Hartmanns Oratorien von dem Eindruck ab, den der ergreifende lateinische Text auf Kundige immer hervorrufen wird, so bleibt an reiner Kunst noch so viel übrig, um denselben in der Reihe der seit *Liszt* geschriebenen religiösen Oratorien einen ehrenvollen Platz einzuräumen. Der lateinische Text, den das hörende Publikum in der Mehrzahl vielfach gar nicht oder nur unvollkommen kennt, ermöglicht leichter eine Subtraktion der rein musikalischen Wirkung von dem Gesamteffekt, als dies bei einem Texte in der Landessprache der Fall ist. Da Hartmanns Musik sich stets in den Dienst der Idee stellt, entgeht er auch den Gefahren des bloßen Formalismus. Hohles Pathos und billige, aber falsche Effekte sind nirgends zu finden. Aus demselben Grunde bricht auch vielfach die alte Form unter der Hand des Meisters, aber nur zum Vorteil der Werke; man hat stets den Eindruck, »es müsse wohl so sein«. Immer neu und auf gleicher Höhe, hält die Musik den Hörer in edler Spannung bis zum Ende, nicht in jener trostlosen Erwartung, ob der Komponist denn bald etwas sagen werde. Bei P. Hartmann »sitzt« jeder Ton, jede Note. Das kann auf der Basis solidester Studien nur geniale Begabung zu Wege bringen. Und diese beiden Dinge — eminentes Talent und hervorragende musikalische Ausbildung — kann auch die einseitigste Kritik bei P. Hartmann nicht wegdisputieren, obschon sie gerade von minder Befähigten und Gebildeten ihm wiederholt abgesprochen wurden, um ihn auf die Stufe des Dilettanten herabzudrücken. Mit nichten! Pater Hartmann kennt nicht nur *Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Berlioz, Wagner* und *Liszt* sehr genau, sondern auch die großen Meister des a cappella-Gesanges aus dem 16. Jahrhundert, *Palestrina, Vittoria, Orlando* usw. Besonders seinem Ordensbruder *Viadana* ist er mit Fleiß und Liebe nachgegangen. Da ist es denn selbstverständlich, daß bei P. Hartmanns umfassender Bildung seine Oratorien neben vielen Vorzügen, die sie mit anderen modernen Werken teilen, auch solche aufzuweisen haben, die man in der Gegenwart äußerst selten oder gar nicht findet. Dahin gehören die ideale Behandlung der Singstimmen, die musterhafte Deklamation des Textes, die glückliche Verwendung der Kirchentonarten, der Choralmotive usw. Man betrachte sich einmal die herrliche Partie des Christus aus dem letzten Abendmahl! Eine der schönsten in der ganzen Literatur! Die hätte ein Moderner, der im Studium über *Bach* rückwärts nicht hinaus gekommen ist, niemals schreiben können. Aber die Meister, die P. Hartmann studierte, leuchten, um mit *Hanslick* zu reden, aus seiner Musik nur als Schimmer, nimmer als Vorbild heraus.

Ein großer Vorzug der Oratorien ist auch in

der verhältnismäßig knappen Fassung der einzelnen Teile zu erblicken, die den Ideengehalt zwar vollständig ausschöpft, aber unmotivierte Weitschweifigkeiten vermeidet; dies gilt namentlich für das letzte Abendmahl. P. Hartmanns Werke zersplittern sich dadurch nicht in eine Reihe von Sondereindrücken; sie wirken niemals episodenhaft, sondern wie ein logisch geschlossenes Ganzes, dem man klein Glied nehmen darf, wenn man die Einheit und damit die Schönheit nicht zerstören will. Hier fände der Blaustift nichts zu streichen, um den Hörer vor Langeweile und Ermüdung zu bewahren. Wohl ist P. Hartmanns Musik im Vergleich zu vielen modernen Oratorien von relativer Einfachheit und Schlichtheit, aber von jener wahrhaft großen Einfachheit und Schlichtheit, mit der die große Wahrheit sich gibt, nicht in Schwulst und Bombast, womit Unzulänglichkeit nur zu gerne sich selbst und andere täuscht. P. Hartmann läßt niemals einen Berg kreisen, um ein Mäuslein hervorschlüpfen zu lassen.

Daß P. Hartmann die Technik vollständig beherrscht, ist eigentlich nach dem Gesagten selbstverständlich. Seine Art zu instrumentieren ist geradezu vorbildlich; mit seltenem Glück weiß er das Prinzip der Melodie für alle Instrumente aufrecht zu erhalten!

P. Hartmann arbeitet sehr leicht und sehr sicher. Obschon er keines seiner Oratorien vor der Drucklegung ganz oder nur teilweise gehört hatte, ward keine nachträgliche Korrektur notwendig. Interessant ist auch, daß der Meister sogleich die Partitur schreibt, also instrumentaliter denkt, während der Klavierauszug erst später aus der Partitur hergestellt wird. P. Hartmanns Oratorien sind keine instrumentierten Klavierauszüge.

Dem verdienten Manne wurde manche Auszeichnung zu teil. Er ist wirkliches Mitglied der Kgl. Musikakademie S. Caecilia-Rom, Inhaber des ihm von Sr. Päpstlichen Heiligkeit verliehenen goldenen Kreuzes pro ecclesia et pontifice, der großen österreichischen goldenen Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft und seit dem 5. Mai 1905 Ritter des österreichischen Franz-Joseph-Ordens.

Durch Zufall ward mir vergönnt, Pater Hartmann auch von rein menschlicher Seite kennen zu lernen als edlen Charakter von seltener Offenheit, als Mann, den jeder hochachten muß, der nicht im Kampfe des Lebens aller Ideale bar geworden ist.

Großen Chorvereinigungen und Musikinstituten seien die Hartmannschen Werke nachdrücklichst zur Aufführung empfohlen. Besonders an dem letzten Abendmahl können dieselben unmöglich vorübergehen.

Sollten diese Zeilen dem verehrten Herrn P. Hartmann zu Gesicht kommen, so erblicke er in ihnen den herzlichen Gruß eines Freundes aus deutschen Landen, einen deutschen Gruß, der dem Meister gilt, dessen Herz auch in der Fremde der deutschen Heimat, ihrem Volke und seiner Kunst gehört!

Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms.

Von Dr. **Max Zenger.**

(Schluß.)

Von früheren Musikepochen, soweit es sich nicht speziell um Bachs subjektivere Instrumental-Lyrik handelt, weit weniger als Mendelssohn berührt, fühlte *Schumann* sich am meisten zu Beethoven als demjenigen Meister hingezogen, in dessen letzter Periode wenigstens die Versinnlichung bestimmter poetischer Gedanken oder Bilder umfänglicher als bisher ins Bereich der Darstellung gezogen schien. Gleichwohl war sein Denken und Schaffen, im Gegensatze zu demjenigen Mendelssohns, ein selbständiges, dabei einheitliches und geschlossenes, als ein potenziert subjektives, aber nicht so allgemein verständliches. Der Glaube, daß die Instrumentalmusik ihren Daseinsstoff in sich selber trage, war bei ihm wankend geworden, er mußte seine Phantasie an bestimmten poetischen Vorgängen erwärmen, was den ersten Schritt zur späteren ausschließlichen Programm-Musik bedeutet. So entstanden die musikalischen Sinngedichte für Klavier, welche seiner ersten Periode angehören. Diese waren von so eigentümlicher Art, daß sie mit Recht oppositionell genannt wurden, wie sie ja tatsächlich gedacht waren. Tritt doch auch in ihnen seine individuelle Eigentümlichkeit rückhaltsloser hervor, als in seiner späteren Kammer- und Orchestermusik. Um nämlich den neuen romantischen Inhalt auch den hergebrachten großen Instrumentalformen zu vermitteln, bedurfte Schumann erst tieferer Studien der Klassiker, und zwar versuchte er in der Weise Schuberts zunächst an Beethoven anzuknüpfen. Daß diese strenge Schule eine sichtliche Dämpfung der in seinen Jugendwerken hervortretenden freidenkerischen Kühnheit zur Folge hatte, spricht laut für die in ihr liegende unumstößliche Wahrheit. Ähnlich wie Mendelssohn ist auch Schumann der Vollkommenheit am nächsten gekommen, wo es ihm gelungen ist, den Widerstreit der klassischen Form mit seinen neuern-

den romantischen Ideen möglichst zu schlichten. Ein ideales Werk dieser Art ist sein wundervolles Amoll-Konzert für Klavier und Orchester, welchem sich, wenn auch nicht durchaus ebenbürtig, die geistreichen Streichquartette in Amoll und Adur, dann das Klavier-Quartett und -Quintett in Esdur (Op. 44 und 47) sowie so manches andere interessante Kammermusikstück anreihen. Eine kleine Überschätzung Schumanns ist denen passiert, welchen die zu häufige Wiederholung einer melodischen Phrase auf anderen Tonstufen, gerade auch in jenen Esdur-Kompositionen, entgangen sein muß. Außerdem war er ja immer geistreich und interessant. Das sind aber auch die häufigsten Epitheta, deren sich die Kritik gegenüber Schumann noch heute bedient, während sich die damalige ihm anhängende Parteikritik (der beklagenswerte Anfang aller nun kommenden Übel!) weit höher verstieg. Sonderbar, von den lieb gewordenen Schöpfungen Schuberts sagen wir, ebenfalls heute noch: »schön«, »wunderschön«, »entzückend«. Es scheint, wir sind nunmehr, wie uns Spohr mit seiner Chromatik und Enharmonik in die Romantik hinüber gleiten und -schliefen machte, ganz sachte vom goldenen Zeitalter der Instrumentalmusik, wohl der Musik überhaupt, ins silberne eingerückt. Ein Umstand, den der Beobachtende nicht übersehen kann, ist, daß Schumann im ganzen seine größten Triumphe im Scherzo, jenem episodischen Teil der Sinfonie feiert, den wir als die eigentliche Schöpfung Beethovens an Stelle des alten Menuetts ansehen müssen. Diese noch ganz junge Schöpfung war eben die am wenigsten ausgelaugte, und es ist kaum zu leugnen, daß der Abstand zwischen Beethovens und Schumanns Größe weit auffallender in den Anfangs- und Schlußsätzen sowie im Adagio beider hervortritt, als in den Scherzi, worin sich auch Schumann oft nahe an Beethovens Sphäre zu schwingen weiß. Hierin berührt er sich mit Mendelssohn, dessen prickelnd scherzhafte (meistens an seine Elfen im Sommernachtstraum erinnernden) Sätze, wo sie sich auch finden, immer die weitaus gelungensten sind.

Ein Unglück für die weitere Pflege des von beiden vornehmen Meistern ausgestreuten Samens war es, daß die Spaltung, welche noch zu Lebzeiten Mendelssohns durch Schumanns kritisches Vorgehen innerhalb der sogenannten Leipziger Schule angebahnt wurde, bald nach dem Tode des letzteren recht unerquicklich in Erscheinung trat. Hätte Schumann den schnell und unerwartet entfachten Sturm (in normalem Geisteszustande) überlebt, so würde der Mendelssohn-Schumannsche Dualismus sich wahrscheinlich von selbst aufgehoben haben. Denn wie eine objektive Analyse der reifsten Werke Schumanns beweist, daß er die Form keineswegs verachtete, sondern im Gegenteil, soweit sie vom Inhalt bestimmt ist, gerettet wissen wollte — ein Nacheiferer Beethovens kann sich nie der Formlosigkeit überantworten —; so verschärften auch erst infolge seines Dahinscheidens sich die Gegensätze zwischen dem von ihm angeregten Fortschritt und Mendelssohns konservativer Richtung. Die von ihm gegründete und redigierte »Neue Zeitschrift für Musik« ging auf Dr. *Carl Franz Brendel* über und wurde unter dessen Führung zum Parteiblatt der »neuromantischen« oder »neudeutschen« Richtung. Brendel aber war der schneidigste (und wohl auch rücksichtsloseste) Verfechter der Prinzipien der »Neudeutschen« und zog sich die heftigsten Angriffe sowohl von den Anhängern der alten Klassizität als auch von denjenigen Mendelssohns und Schumanns zu, deren Vereinigung sich nun um so leichter vollzog, als angesichts der neuen weit größeren Kluft der Anschauungen die noch gebliebenen Differenzen verschwindend geringe waren. So gehen nunmehr von Leipzig aus die zwei feindlichen Strömungen in der deutschen Musik-Entwicklung, die eigentliche Leipziger und die Neudeutsche »Schule«. Die hauptsächlichen Vertreter der ersteren sind bekanntlich, außer dem im Stillen wirkenden Theoretiker Dr. *Franz Moritz Hauptmann Niels Gade*, jener talentvolle Sinfoniker, welcher das Hereinziehen der nordischen (insbesondere dänischen) Volksmelodien in die deutsche sinfonische Musik mit Glück versuchte, *Julius Rietz*, der kongeniale Nachfolger Mendelssohns in der Direktion der Gewandhauskonzerte in Leipzig, *Friedrich Richter*, der Verfasser der bekannten Harmonielehre, und *Carl Reinecke* (zur Zeit noch am Leben), Kapellmeister des Gewandhauses bis in die letzten Jahre. In geistiger Beziehung zu dieser Gruppe von Musikern stehen noch die etwas selbständigeren und sehr produktiven Komponisten *Robert Volkmann* und *Joachim Raff* mit ihren Ouvertüren, Konzerten, sinfonischen und Kammer-Musikwerken. Ersterer konnte sich an Erfindung und Kraft der Gestaltung vielleicht getrost mit Rob. Schumann messen, das zeigt u. a. sein berühmt gewordenes Bmoll-Trio; doch litt seine Publizität vielleicht gerade unter dem Drucke von Schumanns Ruhm. Raff neigt bereits einer etwas verschwommenen Romantik zu, zählt aber immerhin unter die Edlen seiner Richtung.

Ohne jede Fühlung mit Leipzig, dafür ganz auf dem Boden der Klassizität stehend, hat *Franz Lachner*, kgl. bayr. Generalmusikdirektor, im Süden Deutschlands, namentlich in der bayr. Hauptstadt München, mit großem Erfolg in konservativster Richtung (sowohl als Dirigent wie als Komponist) gewirkt. Doch bezeichnet ihn in seiner letzten Schaffensperiode die Rückkehr zur alten Suitenform, mit welcher er Triumphe in München und später in Leipzig erlebte, als zu jenen Musikern gehörig, welche bereits von der Sinfonie nach Beet-

hoven und Schubert kein Heil mehr erwarteten. Daß das ganze nach-Schumannsche Epigonentum, zu welchem aber Lachner, der Zeitgenosse und persönliche Freund *Schuberts* selbstverständlich nicht zu rechnen ist, noch einen starken Ruck in der Instrumentalmusik veranlaßt, neue Wege für sie gewonnen hätte, ist bei aller künstlerischen Achtbarkeit desselben schlechterdings nicht zu behaupten; es ist daher ebenso erklärlich als verzeihlich, daß andere einen Fortschritt auf anderen Wegen suchten. Nur ein bis jetzt nicht genannter, ganz nur seine eigenen Bahnen unerschütterlich wandelnder Künstler, den in viel versprechender Jugend Robert Schumann erkannt und gepriesen hat, *Johannes Brahms*, hielt an dem Glauben fest, daß die von Beethoven überkommene cyklische Form noch neuen Inhalt aufzunehmen imstande sei, und je mehr man sich in ihn hineinlebt, desto mehr überzeugt man sich, daß ihn sein Glaube nicht getäuscht hat. Doch wollen wir Näheres über diesen Mann, dessen Erfolg uns tröstlich scheint und dessen Leben ohnedies bis hart an unsere Gegenwart reichte, bis auf die Letzt sparen.

In der offen ausgesprochenen Überzeugung, daß die cyklischen Formen ausgelebt seien, ergaben sich zunächst zwei hochintelligente Musiker voll und ganz der Programm-Musik in Form der »Orchesterphantasie« oder der »Sinfonischen Dichtung«: in Frankreich *Hektor Berlioz*, in Deutschland *Franz Liszt*. Indes sind auch diese beiden Vor- und Mitkämpfer des Bayreuther Meisters nicht ganz gleicher Richtung, indem ersterer die neudeutsche Schule der sich ursprünglich sein Wesen zuneigte, später merkwürdigerweise bekämpfte, während letzterer das Haupt und die Seele dieser »Schule«, eigentlich besser Partei genannt, deren Führung ihm zugefallen war, bis zu seinem Tode geblieben ist. Wenn man als denjenigen von beiden, welchem die Natur die weitaus größere Schöpferkraft verlieh, *Hektor Berlioz* bezeichnet, wird man kaum irre gehen. Während Liszt lange Zeit schon durch seine virtuose Laufbahn darauf angewiesen war, sein musikalisches Denken allen möglichen Kunsterscheinungen und -Richtungen zu akkomodieren, ging Berlioz geraden Weges mit unerschütterlichem Selbstbewußtsein auf das ihm vorschwebende Ziel los. Es war eben das letzte Ziel, welches die Romantik durch Entfesselung dissoluter Phantastik erreichen konnte, die seines Wesens hervortretender Charakterismus war. Die Überstürzung, welche die notwendige Folge dieses Naturells war, hat Richard Wagner mit mehr als nüchterner Kritik auf ein Verkennen und Mißverstehen Beethovens zurückgeführt. Berlioz hat sich durch diese Überstürzung in Frankreich isoliert, in Deutschland freilich viele Freunde (erst Schumann, dann Liszt und die Neudeutschen) erworben, denen aber wieder ebensoviele Feinde gegenüberstanden, — sind wir doch jetzt überhaupt in das Zeitalter der bedauerlichen Parteikritik und des Parteiterrorismus eingetreten. Berlioz, der selbst die kritische Feder mit Kraft und Schärfe, aber auch mit Gerechtigkeit in seinem Sinne führte, erlitt das denkbar ehrlichste Künstlermartyrium. Der zur Zeit seiner Jugend aufblühende französische Romantismus fand in ihm einen enthusiastischen Verehrer. Dieser Richtung huldigend schrieb er die Ouvertüren zu »Waverley« und »Die Vehmrichter«, sowie die phantastische Sinfonie »Episode de la vie d'un artiste«, deren Programm sein eigenes freudeloses Leben war. Nachdem er später den ersten Kompositionspreis des Pariser Konservatoriums (in das er, wohlmeinenden Ratschlägen folgend, noch einmal eingetreten) mit der Kantate »Sardanapal« gewonnen, ging er nach Italien, wo er ein phantastisches Leben begann, dessen Frucht die Ouvertüre zu »König Lear« und eine Sinfonie »Le retour à la vie«, von ihm als Malolog bezeichnet, eine Mischung von Instrumentalem, Vokalem und Rhetorisch-Deklamatorischem, war. Mit der Aufführung dieser Werke in Paris, namentlich des letzteren, in welchem eine bis dahin unerhörte Masse von Mitteln aufgeboten war, rief Berlioz jenen Kampf der Meinungen hervor, der in jedem seiner folgenden Werke neue Nahrung zu heftigen Auftritten fanden. Besonders charakteristisch für seine Kompositionsweise ist, daß in allen seinen vom Orchester begleiteten Vokalwerken, wie im vielbesprochenen Requiem, der »Damnation de Faust« und anderen das Orchester unverhältnismäßig vorwiegt und das bei weitem größere Interesse in Anspruch nimmt. Mag dies ästhetisch mindestens angreifbar sein, so hat es doch der Instrumentalkunst wieder einen kolossalen Fond von neuen Kombinationen und Klangmitteln gebracht, von welchen der Beherrscher der unmittelbar sich anschließenden Epoche, Richard Wagner, ausgedehnten Gebrauch machen konnte.

Betrachtet man Berlioz' ganzes Schaffen vom Gesichtspunkte des poetischen Inhalts, so kann es einem vorkommen, wie ein Nachhall der deutschen Sturm- und Drangperiode auf französischem Boden, — auf welchem aber naturgemäß die Leidenschaften zügelloser und darum verwirrender hervortreten. Ein ähnliches Stürmen und Drängen wie das einer ganzen Nation hat ja Berlioz in seiner eigenen Person durchgemacht; es hat die abenteuerlichsten Erscheinungen der Phantastik hervorgerufen, eine stete Gärung, der die Klärung nicht zuteil ward. Vielleicht ist der Tonkunst eine der schönsten Errungenschaften dadurch entgangen, daß Berlioz' Vater, — ein Arzt, der wieder einen Arzt zum Sohne haben wollte — anstatt das hervorbrechende jugendliche Talent einer regelrechten zügelnden Leitung zu unterwerfen, sich dem heißen Drängen des Knaben widersetzte und damit nur den revolutionären Geist bestärkte, welcher sich dann gegen

die einengenden Schranken der Regel wendete. Diese Renitenz wurde nur zu bald Veranlassung von Mißerfolgen des hochstrebenden Jünglings, welcher, mit Recht auf seine Begabung pochend, in jenen bedauerlichen Pessimismus verfiel, von dem eben die »Episode de la vie d'un artiste« so beredtes Zeugnis gibt, der aber ein harmonisches Wirken des Genius zu fördern schlechterdings nicht geeignet ist. Die hierdurch erzeugte Unklarheit über sich selbst führte auch zur Konfusion in Berlioz' Kunstprinzipien, die ihn u. a. auch zu einer gerechten Würdigung des Dramatikers *Wagner*, der als solcher himmelhoch über ihm steht, nicht gelangen ließ — (sein persönliches Verhalten gegen diesen Kommilitonen bei Gelegenheit der ersten Tannhäuser-Aufführung in Paris ist ein schwarzer Punkt in seinem Leben). Sicher neu, aber auch ebenso sicher verfehlt in seinem ganzen Musizieren ist, daß dieses nicht von der Zeichnung, sondern von der Farbe, d. i. von den Ausdrucksmitteln des mit äußerster Raffiniertheit gehandhabten Orchesters, ausgeht. In seiner an sich unübertroffenen Schrift: »Traité d'instrumentation usw.«, welche die technische Grundlage unseres ganzen modernen Orchesters bildet, betrachtet Berlioz selbst die menschliche Stimme als Instrument und subsumiert sie wie jedes andere unter die Färbemittel, — er instrumentiert mit der Singstimme und führt zur Begründung (ganz unhistorisch, als wenn nicht die Tanzmusik aus dem Tanzlied hervorgegangen wäre) die vom Chor gesungene Tirolienne aus Rossinis »Tell« an. Nach seiner Auffassung geht die ganze Musik auf und gipfelt in der Instrumentation. Darum ist es für seine Orchesterwerke bezeichnend, daß einen Klavierauszug davon zu machen kaum möglich ist, weil die wenigen greifbaren und schnell wechselnden Motive (man denke z. B. an »die Fee Mab« in der Sinfonie »Romeo und Julie«, dieses klanglich fascinierende Stück!) einem sozusagen unter der Hand entschwinden, und die ganze Darstellung sich in Farbe auflöst. Aus diesem Grunde kann Wagner der oben angeführten Kritik mit der Bemerkung die Krone aufsetzen, daß Berlioz »unter dem Wust seines Orchesters nun längst begraben sei.« Was er gelegentlich selbst, sei es bewußt oder unbewußt, diesem Wust entnommen, um daraus für seine Musikdramen jenen bestrickenden Farbenreichtum zu gewinnen, welcher ihm die gegenwärtige Welt mit unterwerfen half, gibt Zeugnis von Berlioz' unleugbarer Mission. Die letzte große Wendung in der Entwicklung der Instrumentalmusik, welche von nun an mehr und mehr auf ihr bisheriges Schaffen aus ihrem eigenen Fond heraus verzichtet, sich als eigentlich selbständige Kunst aufgibt, dafür aber mit ihrer nun aufs höchste getriebenen Schilderungskraft in einer Weise des dichterischen Gedankens sich bemächtigt, wie es bisher nur das Wort vermocht hatte! Berlioz hat nur vergessen, daß hier der Glaube des Zuhörers mitwirken muß; darum war es sein tragisches Schicksal, daß ihm seine Saat nur Dornen trug. Aufgegangen und zur Blüte gereift ist sie erst in Wagners musikalischem Drama, wo die zur Sprache erhobene Musik durch die Interpretation des von ihr noch nicht ganz verschlungenen Wortes verständlich wird.

Hiermit ist zugleich der Kern von *Liszts* sinfonischer Dichtung bloßgelegt, welche der zweiten Periode seines Schaffens (Aufenthalt in Weimar) angehört. In der ersten galt es zunächst, passende Vorträge für zahlreiche Konzerte zu schaffen, wobei ihn beständig die Absicht leitet, das Klavier »orchestral« zu machen, — siehe »Paganinische Studien,« »Sonnenfugen,« Phantasie über Meyerbeers »Ad nos, ad salutarem undam«. Außerdem gehört dieser Epoche die Masse der Transkriptionen an, worunter diejenigen von Schuberts Liedern die verdienstvollsten sein dürften. Anfänge selbstschöpferischer Entwicklung sind unter anderen die »Consolations« und »Années du pélerinage,« die Phantasie »Nach dem Lesen des Dante« usw. Zum Verständnis dieser Kompositionen wird gefordert, ihren inneren Zusammenhang mit der jeweiligen geistigen Verfassung des Tonsetzers und der besonderen Gelegenheit, der sie entstammt sind, zu kennen und sich in dieselbe hinein zu denken. Außerdem weisen sie im allgemeinen auf *Chopins* Vorbild hin, indem sie, wie jener dem polnischen Musikempfinden Eintritt beim Publikum verschafft, dem ungarischen Wesen Ausdruck verleihen.

Über die künstlerische Berechtigung der sinfonischen Dichtung gehen noch jetzt die Stimmen auseinander. Liszts Anhänger heben hervor: nicht bloße Programm-Musik sei hier geschaffen, sondern die dichterischen Ideen geben nur den Anstoß zum Erfinden charakteristischer Leitmotive, welche nach den Gesetzen modulatorischer Umbildung in freien, aber doch proportionierten Formen verwertet werden, womit die vorgeworfene Formlosigkeit ausgeschlossen sei. Nicht die dramatische Zeichnung des Lebens eines Tasso usw., sondern die aufregenden Empfindungen, die das Betrachten eines solchen Lebens hervorruft, seien die Ausgangspunkte zu diesen Darstellungen. Die Botschaft hör' ich wohl, jedoch mir fehlt der Glaube, und ob Liszt mit dieser Verteidigung jemals einverstanden war, ob sie nicht mehr verdirbt als gutmacht, soll dahingestellt bleiben. Meine Überzeugung, die ich niemanden aufdränge, ist, daß eine Musik, zu deren Verständnis das Ausgeben eines detaillierten Programmes nötig ist (wozu noch der Glaube des Zuhörers gehört, daß dieses Programm von dem motivischen Inhalt wirklich und mit Ausschluß jeder anderen Musikerfindung wiedergegeben sei) aufgehört hat, eine selbständige Kunst zu sein. An einer bloßen, wenn auch wirklich treffenden

Illustration von außerhalb der Musiksphäre stehenden Vorgängen, Handlungen, Gegenständen usw. mag jeder nach seinem Gesckmacke Genüge finden. Im übrigen beruht gerade Liszts sinfonische Dichtung, im Gegensatze zu dem zwingenden gigantischen Ansturm Berlioz', mehr auf eklektischer, den Komponisten über sich selbst täuschender, denn auf selbstschöpferischer Tätigkeit. Nebenbei wird, was den Satz betrifft, die Leere, welche in Liszts Partituren zwischen den oberen und unteren Stimmen sich in der Mitte befindet, keinem echten Musiker entgehen. Und wenn man schon die Form der sinfonischen Dichtung als berechtigt anerkennt, so höre man »Don Juan,« »Till Eulenspiegel,« »Tod und Verklärung« von *Richard Strauſs*, um den Unterschied zwischen einem bloßen Machen und dem lebendigen, einem echten Musikergehirne entquollenen Schaffen zu erkennen, welches, auf tiefe Kontrapunktik gestützt, zugleich das non plus ultra der Berliozschen Instrumentationskunst darstellt. Von einer weiteren Beurteilung dieses hochtalentierten, noch lebenden Künstlers, den »der Herr zu seinem Lichte führen« möge, muß hier Abstand genommen werden. Selbstschöpferisch und originell ist, meines Erachtens, Liszt eigentlich nur in seiner Klaviermusik, und in dieser wieder namentlich in seinen ganz herrlichen, feuersprühenden Rhapsodien, mit deren unnachahmlichem Vortrag er auch die Welt bezauberte. Zu letzterem gesellte sich bekanntlich eine Beherrschung der Klaviertechnik, wie sie bisher die Welt noch nicht erlebt hatte. Darum sollte man meinen, daß auch seine enragierten Verehrer im allgemeinen dem Klaviermeister Liszt eine größere Bedeutung zumessen müßten, als dem Komponisten. Die Umgestaltung, welche durch seine mächtige Einwirkung unser ganzes Klavierwesen, die Technik der Spieler sowohl als der Klavierbauer, erfahren hat, ist das große historische Ereignis, mit dem fortan gerechnet werden muß. Von Liszt sagte man, er habe Feuer in den Fingerspitzen, und die ihn hörten, wissen Wunder von seinem bald dämonischen, bald süß berückenden Spiel zu erzählen, dem kein Mensch zu widerstehen vermochte. Seine höchste Gabe aber war die der geistigen Interpretation, mit welcher er auch das Verständnis der Klassiker, insbesondere Beethovens und Seb. Bachs, in die weitesten Kreise in und außerhalb Deutschlands trug.

Aber auch als Klavierkomponist und -Virtuos (wenn der Name bei einem so hochstehenden Interpreten gestattet ist) hat er einen nicht zu unterschätzenden Rivalen an *Frédéric François Chopin*, für den er indes, selbstlos und edel wie er war, eintrat in einem über ihn mit warmer Begeisterung geschriebenen Buche; ja man kann sagen, daß eigentlich schon mit Chopin die neue Epoche in der Literatur der Klavierkomposition, die neue Ära in der Technik des Klavierspiels beginnt, als deren Hauptrepäsentant selbstverständlich noch immer Liszt anzusehen ist. Chopin eröffnet als Klavierkomponist die Reihe der romantischen Individualisten, welche die alten Formen, wie sie Hummel, Moscheles, Mendelssohn, Taubert, Kalkbrenner usw. pflegten, verwerfen und lediglich dem phantasievollen Ausklingen des musikalischen Empfindens die Existenzberechtigung zuschreiben wollen. Dabei hält er aber wenigstens auf Bündigkeit und Verständlichkeit seiner Formen, mögen diese auch anders geartet sein, als die bisherigen. Als Melodist steht er unstreitig über Liszt — es ist ihm ja als solchem seither kein Klavierkomponist gleichgekommen — und sein Hauptcharakterismus ist süße Schwärmerei. Seine Polonäsen, Mazurkas, Walzer, Etüden usw. sind größtenteils entzückende Stimmungsbilder, deren wahrer Inhalt zwischen den Zeilen heraus geahnt werden muß. Schwach ist Chopin in der Kunst der thematischen Arbeit, daher naturgemäß in der Kammermusik; mit der Sonate wußte er sich noch weit weniger als Carl Maria von Weber abzufinden. Sein ganzes musikalisches Empfinden geht von der Ausdrucksfähigkeit des Klavieres aus. Indem er sich in diese ganz versenkte, hat er sie auch erheblich erweitert, namentlich nach Seite des sinnlichen Klanges, der durch ihn einen berückenden Zauber gewann. Diese Wirkung liegt zum Teil darin, daß Chopin (wie instinktiv) vorwiegend der chromatischen, d. h. möglichst viel ♯ und ♭ zählenden Tonarten, und innerhalb dieser wieder mehr einer auf Chromatik und Enharmonik beruhenden als leitereigenen Modulation, bediente. So feiert das System der Temperatur (siehe oben) in Chopins Klaviermusik seinen höchsten Triumph, indem es dem feinsten Ausdruck individueller Seelenbewegungen, von melancholischer Schwermut bis zu pikanter Ironie, freilich auch dem des modernen Sensualismus entgegenkommt. Die Erkenntnis, daß diese echten Klaviertonarten und klaviermäßigen Modulationen im Orchester gar nicht zum Klingen gebracht werden können, mag Chopin veranlaßt haben, sich mit diesem nicht weiter einzulassen, als er es zur Begleitung seiner Konzerte nötig hatte.

Nachdem wir uns mit diesen beiden Meistern des modernen Klavierspiels befaßt, müssen wir noch einmal in der Musikgeschichte zurückblättern, um auch die bedeutendsten Vertreter des Violinspiels seit Giuseppe Tartini und Antonio Lolli (1740 bis 1802), bei denen wir stehen geblieben sind, des näheren zu besehen. Von großen italienischen Violinisten dieser Epoche ist zu nennen *Giovanni Battista Viotti* (1753—1824), ein Abkömmling der Schule des Tartini; er war nicht nur ausgezeichnet als Komponist für die Violine und durch sein eigenes, höchst korrektes und edles Spiel, sondern auch als Lehrer und Stifter der berühmten französischen Violinschule, aus welcher als deren her-

vorragendste Meister *Rud. Kreutzer* (1767—1831), *Pierre Rode* (1774—1830) und *Pierre Baillot* (1771 bis 1842) hervorgegangen sind (als des letzteren Schüler ist der Belgier *Charles Auguste Bériot* halb und halb anzusehen, der wieder den Franzosen *Henry Vieuxtemps* (1820—1881) unterrichte usw. usw.). Die berühmte »Méthode de Violon par Baillot, Rode et Kreutzer« erschien zu Paris 1803; ein Schüler der beiden letzteren war *Phil. Lafont,* Paganinis Rival. Das Oberhaupt und der allgemeine Lehrer der neueren deutschen Violinisten ist *Ludwig Spohr,* der nicht weniger als 187 Schüler ausgebildet haben soll; er war unvergleichlich in der Reinheit der Kunstempfindung im Vortrage, in edlem, eindrucksvollem Gesang und einer nach allen Seiten korrekt entwickelten Technik, deren er sich niemals anders als im Interesse wahrer Kunst bedient hat. Das größte Phänomen der Geigenkunst war aber unstreitig *Nicolo Paganini,* geb. zu Genua 1784, gest. zu Nizza 1840. War es schon merkwürdig genug, daß der Flügelschlag seines Genius unter der harten Behandlung seines Vaters, eines geizigen Krämers, nicht erlahmte, vielmehr seine Lernbegierde mit dem steten Antreiben seines Peinigers wetteiferte, so hatte der Wunderknabe das gewiß bezeichnende Schicksal, jeden seiner Lehrer in kürzester Zeit zu überflügeln, so daß einer ihn dem andern übergab mit dem Geständnis, ihn nichts mehr lehren zu können. So erregte er schon als Knabe von 14 Jahren ungeheueren Enthusiasmus, der sich bei seiner reifen Künstlerschaft ins Fabelhafte steigerte. Seine an Hexenkunst reichende Technik ist heute nicht übertroffen, sein schwärmerischer Gesang, der sich ins Dämonische steigern konnte, nie erreicht worden. Paganini und Liszt sind die Namen, welche die höchste reproduzierende Kunst in der Instrumentalmusik bezeichnen.

Aber auch die Technik aller übrigen Instrumente wurde von zahllosen Künstlern entsprechend gesteigert, so daß heutzutage ein Orchestersatz, in welchem jedes einzelne Instrument konzertmäßig behandelt ist, in allen hervorragenderen Musikstädten leicht zur Ausführung kommen kann. Dies hat dem Durchdringen der Werke von Berlioz, Liszt und insbesondere *Richard Wagner,* der in Bezug auf Farbennüance in seinem Musikdrama schließlich doch noch die höchsten Anforderungen stellt, die Wege geebnet, letzterem sogar den Sieg über alle Anzweiflung und Gegnerschaft ungeheuer erleichtert. In dem nur kaum mehr zu größerer Feinheit und Gewalt zu steigernden Orchesterapparat hatte der Dichter-Komponist das geeignete Organ gefunden, welches die Führung des eigentlichen Melos, wie er sich seiner Dichtung entrang, übernehmen konnte, während dem Gesangspart prinzipiell nur die Wiedergabe des sprachlichen Tonfalles, die Phrasierung, mit einem Worte die Deklamation des Textes geblieben ist, sofern nicht etwa besondere lyrische Erhebungen und wirkliche Lieder auch die Singstimme zur Formation geschlossener Melodien zwingen mußten. An Stelle aber der geschlossenen, endlichen Melodie in den früheren Arien, Duetten usw. ist nun die von Wagner proklamierte »unendliche Melodie« getreten, welche das Orchester singt oder spielt. So haben die beiden Mittel des Ausdrucks, der Gesang, welcher einst dominierte, und das Orchester, welches einst begleitete und unterstützte, die Rollen getauscht. Auf diese Weise hat Wagner, der hellsehende Praktiker, der gegen die Orchesterphantasie und die sinfonische Dichtung (welche beide des Kommentars benötigen) eine nicht minder skeptische Stellung einnahm, als gegen jede Wiedererweckung der alten cyklischen Formen, der Instrumentalmusik zu einem neuen Sieg über das vokale Element verholfen, indem er ihre illustrative Kraft in Tätigkeit setzte, mit welcher sie um so sicherer und verständlicher wirkte, als sie ja in ihrer Verbindung mit dem Wort, zu dessen Darstellung sie ihre geheimsten Mittel erschöpft, vice versa wieder interpretiert wird. Dieser Erfolg geht so weit, daß die großen orchestralen Stimmungsbilder, welche, zumeist aus Leitmotiven sinfonisch gefügt, an Stelle der früheren Gesangsnummern getreten sind, auch im Konzertsaal, ja sogar auf dem Klavier gespielt, noch eine gewisse dramatische Wirkung machen, wenn man nur durch die Titel, wie »Feuerzauber«, »Walkürenritt«, »Siegfrieds Waldidyll«, »Isoldens Liebestod« usw. über den poetischen Inhalt des vorzuführenden Stückes orientiert ist. Daß dieser Sieg des instrumentalen über das vokale Element nicht dem Siege gleichkommt, welchen die Instrumentalmusik als selbständige, aus ihrem eigenen Fond heraus schaffende Kunst unter Beethovens allmächtiger Führung über die Vokalmusik im ersten Viertel des Jahrhunderts erfocht, wird jeder musikalisch Veranlagte einsehen. Durch die Macht der Sprache, welche der Musik vorzugsweise von Wagner wie in einem letzten Stadium verliehen worden ist, bemächtigt sich die Musik anderer, ihr mehr oder weniger fern liegender Sphären, verläßt aber dafür immer mehr ihre ursprüngliche, eigene, nicht zu definierende, deren Wesen vielleicht Thomas Moor am nächsten kommt, indem er sagt: »O Musik! — wie matt, wie kühl stirbt das Wort, wo du erschallst! Warum spräch' auch das Gefühl, da du seine hallst?« Dieses begeisterte Dichterwort gibt der Musik den ungemessenen Vorzug vor der Dichtkunst, nach deren Ausdrucksmittel, der Sprache zu ringen also die Musik keinen Grund hat, wenn sie sich selbst erkennt und schätzt.

Diese Selbsterkenntnis und Selbstschätzung ist es, welche *Johannes Brahms* der Musik gerettet wissen und tatkräftig fördern wollte, indem er, ganz unberührt von Wagners Maximen, ja mit starker Willenskraft sich ihnen entgegenstemmend, der An-

schauung vom Wesen und Zweck der Musik, wie sie in *Beethovens* ganzem Schaffen ihm vorleuchtete, durch ernste, gründliche, unentwegt künsterische Arbeit aufs neue Geltung zu verschaffen suchte. In diesem grundehrlichen, absolut künstlerischen Streben, welches sein großes historisches Verdienst ist, förderte ihn der besondere Umstand, daß er zum Dramatischen, zur Oper keine Neigung spürte, vielleicht ebenso wenig Talent dafür hatte, wie Mendelssohn und Schumann. Das bewahrte ihn vor jeder Äußerlichkeit und er konnte, unbeirrt von einer solchen, seinem inneren musikalischen Drange folgen, den man anfänglich auch vielfach Grübeln nannte. Ein Grübler in gewissem Sinne war er ja auch, aber er hat im ganzen etwas sehr Respektables ergrübelt, mag auch seine Arbeit, wie sie sich durchaus den Anschein gibt, nicht immer mühelos gewesen sein und die Reflexion nicht selten den schöpferischen Impuls überwuchert haben. Trotzdem möchte ich ihn an Kraft der Erfindung und an Sicherheit der künstlerischen Ausführung über Schumann stellen, und die selbstlose Prophezeiung dieses Künstlers, Brahms werde, ihm, dem »Halben« gegenüber, der »Ganze« sein, ist nun als so ziemlich eingetroffen anzusehen. Wie sich das in seiner verehrungswürdigen Großtat, dem herrlichen »deutschen Requiem«, sowie in seinen meistens tiefinnigen Liedern, also in seiner (hier nicht in Betracht kommenden) Vokalmusik zeigt, so liegt auch in seinen zahlreichen Kammermusik- und Orchesterwerken unbedingt ein Fortschritt gegen Schumann in Ansehung der Größe des Grundgedankens und des nicht selten monumentalen Aufbaues. Im Gegensatze zu dem oft obstinaten, kurzatmigen und nur für kleinere Formen ersprießlichen Rhythmus Schumanns ist Brahms' Rhythmik mehr als Fortsetzung der unendlich freieren Beethovenschen anzusehen, wie er auch in der Vortrefflichkeit der thematischen Arbeit allen Epigonen dieses Meisters, vielleicht Schubert ausgenommen, voraus ist. Seine immer interessante Modulation hat oft den unleugbaren Nachteil der Schwerverständlichkeit und scheinbaren Gezwungenheit, man muß sich durch öfteres Hören daran gewöhnen, wie auch an manche Herbheit des Gedankens; aber diejenigen, welche anfänglich den Genius all dieser Dinge wegen verkannten und jetzt ihn hoch verehren, zählen bereits nach Tausenden. Ihm ist im großen und ganzen der Beweis gelungen, daß es noch immer eine absolute, durch sich selbst lebendig wirkende Musik gibt, welche der Darlehen von anderen Künsten oder gar des Aufgehens in diesen nicht bedarf. Selbstverständlich ist es nach Beethoven schwer und immer schwerer geworden, den cyklischen Formen noch einen neuen nennenswerten Inhalt abzugewinnen, und die Idee des Herrn Dr. E. Hanslick, daß Brahms der direkte Fortsetzer Beethovens sei, schießt wohl über das Ziel hinaus. Beethoven ist viel zu groß, um überhaupt »fortgesetzt« zu werden. Trotzdem ist das von Brahms erreichte Resultat kein geringes: das große historische Problem, das seit Beethoven so viele reine Musiker beschäftigte, die Vermählung der Romantik mit der Klassizität, ist, insbesondere auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, vollzogen. Diesen Eindruck macht dem aufmerksamen Zuhörer mehr oder weniger jedes Brahmssche Kammermusikstück, auch jede der vier Sinfonien, wenn dem Meister mitunter auch eine leichter fließende Melodik und mehr Sinn für äußere Klangschönheit zu wünschen wäre. Findet er Nachfolger, die sein Werk nach dieser Seite vervollkommnen, so ist die absolute Musik noch nicht im Aussterben begriffen — vivant sequentes! Andernfalls ist es mit der Selbständigkeit der Instrumentalmusik zu Ende und man kann ihre Geschichte biblisch also bezeichnen: Im Anfang war das Wort, und das Wort gab den Ton, und der Ton ward zum Wort.

Unwahrheit und Dichtung in der Musikgeschichte.

Von **Franz Dubitzky**-Berlin.

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen — oft kann man indessen auch das Gegenteil feststellen: es liebt die Welt das Strahlende noch strahlender zu gestalten, das Schwarze zum Strahlenden zu erheben, Unbedeutendes, Nebensächliches als bedeutend und der Erinnerung wert zu erachten. Ich erinnere an die hier und da zu Ehren eines Meisters in der Kunst, eines Gelehrten usw. erstandenen Museen, an die Sammlungen, in denen oft die geringfügigsten Gegenstände, alltägliche Utensilien wie Manschettenknöpfe, Kravatten, Likörgläser, Spazierstöcke, Zylinderhüte, Tabakspfeifen, Schnupftücher, Halstücher, Busennadeln, als »heilig« aufbewahrt werden. Besonders aber weise ich auf die in Monographien überall anzutreffenden Übertreibungen und Erdichtungen hin.

So bedauerlich es einerseits ist, daß dem erlesenen Geiste, dem Talente, dem Genie Mißachtung, zu wenig Achtung entgegengebracht wird, so verdient es andererseits ebenfalls Verurteilung, wenn der Künstler, nachdem er sich »durchgerungen«, nachdem sein Wert erkannt, nun in Überschwenglichkeit gefeiert und — »angebetet« wird. Gar mancher Biograph läßt sich von seiner Parteilichkeit, von seinem Enthusiasmus derart hinreißen, daß er dem Leser die Lebensschicksale nicht eines

Menschen, sondern die Taten eines Gottes, eines Halbgottes, zum mindesten eines unfehlbaren, in allen Dingen höchste Weisheit bezeugenden Wesens vor Augen führt.

Jedes Wort, das das Genie irgend einmal bei unbedeutendstem Anlaß gesprochen, gilt dem Biographen als Offenbarung, als unantastbar und unwiderleglich »klug und weise«; jede Handlung, und sei es, zu welcher Zeit »gefrühstückt« wurde, welche Zigarre »beliebt« war, ob es der 6. oder 7. Novbr. gewesen, da »er« für sein gewaltiges, donnerndes Klavierspiel den bulgarischen Faust-Orden erhielt — jedes »Erlebnis« wird sorgsam notiert, den späteren staunenden Geschlechtern aufbewahrt. Wo auch immer eine hervorragende Persönlichkeit sich ergehen mag, im Kurpark, in der Hauptstraße, in Schulzes Weinstuben — flugs wird ihr eine Geistestat »anersonnen«; setzt der große Komponist X. das Glas mit dem stärkenden Naß an seine Lippen »natürlich« fällt ihm im selben Augenblicke eine wundersame, unsterbliche Melodei, das Hauptthema einer Sinfonie, das Leitmotiv einer Oper oder geringstens eine Rheinweinweise ein; stets und ständig weilen die Gedanken des Genies erdenabseits, himmelwärts, im Reiche der Künste, und »Blasphemie« wäre es, zu einem Erwählten wie zu einem gewöhnlichen Sterblichen zu reden, unehrerbietig wäre es, daran zu denken, daß auch das Genie sich frühmorgens mit ein Paar — Stiefeln höchst eigenhändig bewehrt und des Abends die Stiefel wieder auszieht — — also erscheint es wenigstens in Hinsicht auf den Ton gar mancher Lebensbeschreibung.

Da lese ich z. B. in einem neuerer Zeit entstammenden Buche, betitelt »Meine Erinnerungen an Richard Wagner« folgende Stelle: »Ich war kaum einige Schritte nach dem Rennweg zu gegangen, als ich plötzlich den Meister allein in seinem Garten erblickte, in leichtem Sommeranzug seine Pflanzungen auf- und abwandelnd, beschaulichsten Frieden in Haltung und Antlitz. Eine übermächtige Regung wollte mich sofort zu ihm hintreiben — — —. Nun hatte ich diesen Mann hier allein, so allein wie nie wieder, in tiefstem Schweigen ringsum, in traulichster Stille der Natur. Nachdem ich diese Wonne einen Augenblick in Gedanken gekostet, blieb ich im nächsten regungslos gefesselt, und so dann weiterhin. Die Ehrfurcht hatte mich jetzt so ganz in ihren Bann geschlagen, die ungeheuere Größe des Mannes, in der ich mich gänzlich verlor, und die mir von individuellen Empfindungen nur die eine einzige übrig ließ: ‚Wer bist denn du, daß du es wagen solltest, zu diesem wie ein Mensch zu einem anderen hinzutreten?!‘ scheuchte mich zurück, und kurzum, ich blieb. Lange habe ich dort am Gitter gestanden, in stummer, heiliger Scheu den Gewaltigen beobachtend, und als ich endlich von dannen schlich, trug ich wohl etwas von Weihe und Frieden mit mir davon, aber zugleich ein Gefühl wie einer, der soeben ein großes Glück verscherzt hat.«

Ich als entschiedener Anhänger Richard Wagners, der ich bereits zur Konservatoriumszeit manchen Strauß mit mehr oder minder am Alten klebenden Magistern ausfocht, auch einmal kurzerhand während meines Dirigententums dem Herrn Intendanten, als er mir ohne zwingenden Grund den Urlaub verweigerte, stracks und unentwegt auch ohne Genehmigung auf und davon nach dem Bayreuther Festspielhause fuhr und frohgemut den darauf erklärten Kontraktbruch auf mich nahm, ich weiß sehr wohl die Sinnes- und Gefühlsart des Verfassers obigen Berichtes zu verstehen und zu würdigen, muß jedoch die Veröffentlichung derlei in »anbetendem« Tone gehaltener Erinnerungen mißbilligen. Dem Künstler selbst ist wenig mit Überschwenglichkeiten gedient, im Gegenteil: ein großer Teil des Publikums, die wenig »feinfühlige« Masse wird solchen »über-« erhabenen Worten völlig verständnislos sich zeigen und — lächeln.

Ein ganz besonderer Drang zu übertreiben und zu erdichten, macht sich bei dem Musikgeschichtsschreiber bemerkbar, wenn es gilt, die ersten Lebensjahre eines Kunstbegnadeten vor Augen zu führen. Da fand ich neulich in einer monographischen Studie den Satz: »Wie alle großen Musiker, Komponisten oder Ausübende, war auch X. ein sogenanntes Wunderkind«. Nun, dieser Satz stimmt nicht — war Richard Wagner auch ein Wunderkind oder war er kein großer Musiker? — aber sehr viele Biographen meinen jener Behauptung durchaus Recht geben zu müssen, und suchen und — finden schließlich irgend eine kleine Begebenheit aus der Knabenzeit des betreffenden Künstlers, die »etwas« aufgeputzt, multipliziert, den Ehrentitel »Wunderkind« einträgt. Ehrentitel? In Wahrheit bedeutet uns der Name »Wunderkind« heutigentags nicht so sehr viel; ja man bemerkt sogar oft das negative Resultat: man hat zu viele Wunderkinder in ihren reiferen Jahren jählings Schiffbruch leiden und ganz verschwinden sehen, so daß der sehr verbreiteten Meinung, aus Wunderkindern erwüchsen nur höchst selten ernst zu nehmende Künstler, ein gut Teil Berechtigung nicht abgesprochen werden kann.

Dem großen, nicht »nachdenklichen« Publikum imponiert allerdings der Name »Wunderkind« trotz alledem —: Konzert des achtjährigen Geigers X. in der dreitausend Personen fassenden Philharmonie, Resultat: »Ausverkauft« — »Konzert des achtundundfunfzigjährigen Meisters Z. am selben Abend« im fünfhundert Personen fassenden Bechsteinsaal, Resultat: »Wegen plötzlich eingetretener Indisposition des Herrn Z. muß das Konzert ausfallen, Karten (ausgenommen Freikarten) werden bei Bote

und Bock umgewertet«. Das »große« Publikum liest einen Bericht, wie ich ihn in der Biographie eines noch unter uns weilenden bekannten Künstlers finde, mit entschiedenem Interesse, mit »Wohlgefallen«; es heißt daselbst: »Gelegentlich eines Besuches auf einem Gute in der Nähe von Y. hörte er dort von einem Orchestrion — natürlich zum erstenmal in seinem Leben — die Ouvertüre zu »Tell« und zum »Barbier« sowie eine Phantasie aus »Robert der Teufel«; nach Hause gekommen, schrieb der siebenjährige Knabe diese drei Stücke frei aus dem Kopfe in Noten für das Klavier nieder ...« Wie wirds nun in Wahrheit gewesen sein? Der Knabe wird ein bischen Melodie aus jenen Stücken wiedergegeben haben, dazu für die »Linke« zwei oder drei Akkorde gesetzt haben — und das ist bei einem Siebenjährigen schon anerkennenswert genug, eine Aufbauschung jenes von früher musikalischer Reife sprechenden Erlebnisses muß bei dem aufmerksamen Leser und besonders beim Fachmanne »Argwohn« erregen, Argwohn gegen die übrigen Mitteilungen des Biographen, Mißtrauen gegen die »historische Treue« seines Buches erwecken. In ähnlicher Weise wie diese Versicherungen: »er spielt und schreibt alles nach dem Gehör« sind die von kompositorischer Frühreife Zeugnis gebenden Berichte nur mit größter Vorsicht, mit großer Einschränkung zu acceptieren. Da begegne ich z. B. folgender Schilderung: »Ein Onkel hatte ihm« (dem 6—7jährigen G.) »eines Tages ein kleines, harfenartiges Kinderinstrument mitgebracht, mehr als Spielzeug, als zu eigentlich musikalischen Zwecken. Wie erstaunte er, als er nach einiger Zeit den Kleinen ein damals beliebtes Volkslied nicht nur korrekt spielen, sondern auch mit allerlei melodisch-rhythmischen Veränderungen ausschmücken hörte! Also nicht nur zur Reproduktion, sondern schon sogar zu einer gewissen Art von Produktion hatte dieses kleine, unscheinbare Instrument dem Knaben die Anregung gegeben«. Mit dem kleinen und doch so bedeutsamen Vorfall (wie ihn der Biograph bezeichnet), scheint es schon deswegen nicht einwandslos bestellt zu sein, weil, wie uns im selben Buche kurz vorher erzählt wird, in der Familie und in der Verwandtschaft des Knaben musikalischer Sinn nicht zu finden gewesen, mithin also wohl auch der »Onkel« kein großer Kunstkenner und Beurteiler in Sachen »korrekt« und »melodisch-rhythmische Veränderung« gewesen sein dürfte.

Ofthin wird der staunenden Welt verkündet, daß der noch im zarten Kindesalter Stehende bereits eine große Sinfonie »hinter sich« habe und augenblicklich mit der Beendigung einer abendfüllenden fünfaktigen Oper beschäftigt sei. Wieviel von diesen Taten auf Konto des — Lehrers zu setzen ist, das wird natürlich nicht verraten; es kommt aber zweifellos häufig genug vor, daß der »Ruhm« voll und ganz dem Herrn Musikprofessor gebührt und das »Wunderkind« gänzlich unbeteiligt an der Sinfonie oder Oper, an der Klavier- oder Violinsonate ist. Für diese Behauptung spricht die Tatsache, daß bei so manchem »Früh«-Komponisten »späterhin« der Quell der Produktion in auffälliger Weise total versiegt, daß der zum Manne Gereifte das Komponieren — einstellt, nichts mehr von sich und seiner »eminenten« Begabung auf dem Gebiete der Oper, der Kammermusik usw. hören läßt. An ein plötzliches »Versiegen« der Kraft vermag ich nicht recht zu glauben, eher nehme ich an, daß »damals« un poco — geflunkert wurde, die Reklametrommel ein wenig und unverdientermaßen gerührt wurde.

»Geflunkert« wird übrigens oft genug auch bezgl. des Alters der Wunderkinder; an derlei »Freiheiten« sind wir allerdings gewöhnt, (»fragt nur bei edlen Frauen an!«) selbst Beethoven wurde um ein Jahr verjüngt. Beethovens Vater zeigt am 26. März 1778 in einer Kölner Zeitung an, »daß sein Söhnchen von 6 Jahren mit verschiedenen Klavierkonzerten die Ehre haben werde aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichele, um so mehr, da er zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt habe«. Beethoven lebte aber bereits am 17. Dezember 1770, an welchem Tage er getauft wurde; da man den Geburtstag nicht mit Gewißheit auszukundschaften vermocht hat, gilt uns dieser Tauftag zugleich als Geburtstag des Meisters; der »sechsjährige« Konzertgeber war also in Wirklichkeit bereits sieben Jahre alt.

Einem Begnadeten, der die oben erwähnte »Frühreife« zeigt, sind natürlich theoretische Kenntnisse, Transponier-Fähigkeiten u. dgl. ebenfalls in wunderbarstem Maße zu eigen. Was der vollendete, gereifte Künstler wohl kaum zuwege bringt, dem Wunderkind gelingt es, gelingt es spielend. So soll nach einem vor mir aufgeschlagenen Musiklexikon Czerny über einen Besuch, den er mit seinem Schüler Franz Liszt bei dem Meister der »Neunten« machte, folgendes erzählt haben: »Der kleine Franz war elf Jahre alt, als er dem Großmeister vorgeführt worden. Als Beethoven ihn fragte: »Junge, was kannst du denn spielen?« antwortete Franz: »Ich spiele am liebsten Bach und Sie!« — »Bach und mich,« summte Beethoven, sich an das Kinn fassend, »nun lasse mal hören«. Als Liszt (sich ohne Noten an das Piano setzend) fragte: »Welche Bachsche Fuge, und in welcher Tonart soll ich sie spielen?« — sagte Beethoven in Hast: »Junge, du bist wohl toll?« Der kleine Franz ließ sich aber nicht einschüchtern, denn ohne Antwort abzuwarten, stürmte er sogleich auf dem Piano auf und ab, als Introduktion zu Bachs Fismoll-Fuge, von welcher er dann die zweite Hälfte in einer andern Tonart spielte. Nun fühlte Franz seine

Finger gestählt und sagte: »Herr van Beethoven, jetzt will ich Ihnen mein Leibstück vorspielen, Ihr neues Trio,« es war das geniale Meister-Trio Op. 97, welches kurz vorher erst erschienen war. Bei dem ersten Griff, den Franz tun wollte, sprang der scheinbar in Lethargie versunkene Beethoven auf, fragend: »Blitzjunge! wo hast du denn die Noten und wo sind die Begleiter, der Violonist und Cellist?« Franz antwortete: »O! Herr van Beethoven, lassen Sie mich nur mal versuchen, da, wo die Begleitung fehlt, will ich solche schon hinzufügen.« Beethoven war wie vom Donner gerührt, er setzte sich dem Jungen gegenüber, die Arme übereinander geschlagen, sah starr vor sich hin und verstummte gleichsam, bis zum letzten Takt, wo er aufsprang, den kleinen Franz in die Arme nahm und sagte: »Genug, du hast mich verstanden, nun gehe hin und mache mich andern verständlich!«

Der Leser, der nur einigermaßen in der Musikgeschichte Bescheid weiß, der Leser, dem der zu jener Zeit — es war das Jahr 1823 — wenig zugängliche, fast taube Beethoven vor Augen schwebt, wird in dem Bericht Czernys überall Unglaubwürdigkeiten begegnen, dem »dramatischen Dialoge«, dem »wie vom Donner gerührt« usw. gelinden Zweifel entgegensetzen. Zuerst die Frage: wer unter unseren anerkanntesten Kontrapunktisten, wer unter unseren gereiften Künstlern wird sich vermessen, ohne Noten jede beliebige Bachfuge in jeder gewünschten Tonart vorzutragen? Ich meine, es wagt keiner, dem Rufe Folge zu leisten. Und einem — Elfjährigen soll man solche Künste zutrauen?

Der »Zweifelnde« hat Recht, denn in Wirklichkeit gestaltete sich Liszts Begegnung mit Beethoven ganz anders. Erstens war es nicht Czerny, der den Knaben bei Beethoven einführte, sondern *Anton Schindler*, ein treuer Anhänger des Meisters, (man erzählt, daß Schindler seine Visitenkarten »Schindler ami de Beethoven« stechen ließ) übernahm dies Amt, da gerade in jenen Tagen zwischen Beethoven und Czerny eine kleine Verstimmung herrschte. Wie war aber der Empfang? Schindler gibt hierüber in seinem Buche »Beethoven in Paris« folgende, gegen den obigen Bericht doch »ziemlich« abweichende Schilderung: »Wie man nicht wissen kann, ob aus dem Kinde ein Mann wird, und welcher Mann, so konnte ich im Jahre 1823, als ich Beethoven den hoffnungsvollen Knaben Liszt samt seinem Vater vorstellte, nicht ahnen, welch musikalischer Vandale in diesem jungen Talente einstens heranreifen werde. Hat dies etwa Beethoven geahnt? Denn die Aufnahme war nicht die gewöhnlich freundliche, und ich hatte Ursache, damals mit dem großen Meister wegen seiner Unfreundlichkeit nicht besonders zufrieden zu sein, weil der Wunderknabe mich ungewöhnlich interessiert hatte. Beethoven merkte selbst, daß er es an Beweis von Teilnahme bei dem kleinen Franz etwas fehlen ließ, daher er bald zu bereden war, das nächst gegebene Konzert des kleinen Liszt mit seiner Gegenwart zu beehren und dadurch seine früher gezeigte Kälte wieder gut zu machen«.

Gibt es einen größeren Gegensatz als er sich in den Berichten Czernys und Schindlers darstellt? Dort Enthusiasmus seitens Beethovens, hier Kälte. Daß jene »dramatische« Scene erfunden ist, folgert sich weiterhin auch aus dem Umstande, daß die Unterhaltung mit Beethoven wegen seines sehr behindernden Gehörleidens vermittels Konservationsheften geführt wurde: Beethoven schrieb seine Fragen auf ein Blatt Papier und der Gefragte setzte seine Antwort mit der Bleifeder darunter — ein »Gespräch«, wie es oben mitgeteilt, ist also kurzweg ausgeschlossen. Zufälligerweise sind nun sogar die bezüglichen Konservationshefte erhalten geblieben. Schindler schreibt z. B. auf einem dieser Blätter: »Der kleine Liszt hat mich dringend ersucht, Sie (Beethoven) recht schön zu bitten um ein Thema, worüber er morgen im Konzerte zu phantasieren wünschte« usw. Und ein andermal finden wir die Worte: »Nicht wahr, Sie werden die unfreundliche Aufnahme von letzthin dadurch gut machen, daß Sie morgen das Konzert des kleinen Liszt besuchen?« — Damit genug des Beweises für die Unechtheit der Czernyschen Mitteilung.

Gern setzt der Biograph seine Leser in Erstaunen durch den Hinweis auf die Leichtigkeit, mit der A. oder B. produziert. Trotzdem es für das Werk selbst ganz belanglos ist, ob es in acht Tagen oder acht Monaten geschrieben wurde, trotzdem der Wert einer Sinfonie durch ein Schnell- oder Langsam-Aufzeichnen nicht erhöht und nicht verringert wird, glaubt mancher Biograph durch ein bezügl. »Hinzugeheimnissen« die Tat des Künstlers bedeutender erscheinen zu lassen. Nicht Quantität, sondern Qualität entscheidet: Beethoven arbeitete mühsam, feilte viel — was endlich entstand, war aber dann stets meisterhaft; Mozart, Schubert u. a. produzierten »spielend«, das Ergebnis war aber nicht immer »unantastbar« oder unübertrefflich. Von Rossini wird erzählt, daß er in vierzehn Tagen, dem Drängen des Theaterdichters nachgebend, den »Barbier« komponierte; sobald er einen Partiturbogen vollbeschrieben, wurde derselbe den im Nebenzimmer sitzenden Kopisten übergeben. Diese Historie nehme ich auch nicht »buchstäblich«, schon die mechanische Arbeit der Notenaufzeichnung, ferner das Instrumentieren absorbiert bei jener etwa zwanzig Nummern (darunter ein langes Finale) aufweisenden Oper ein gut Stück Zeit — was bleibt dann noch für die Komposition selbst übrig? sicher nur wenige Tage. Ohne Zweifel hat Rossini vor diesen vierzehn Tagen bereits einen großen

Teil der Arbeit fix und fertig in seiner »musikalischen Vorratskammer« liegen gehabt.

Wenn man den Biographen Glauben schenken will, so bedürfen unsere Komponisten nie oder kaum der Hilfe des Klaviers. Alles, ja selbst die Nibelungen werden niedergeschrieben, ohne daß der Komponist nur jemals prüfend die Tasten durchläuft. Dergleichen Notizen lasse ich mir wohl bei Haydn und Mozart gefallen, wenn es sich jedoch um unsere »Modernsten«, um moderne Harmonik und Melodik handelt, so kann ich mir ein kräftiges Fragezeichen nicht versagen.

Daß fast jeder Künstler ein phänomales Gedächtnis besitze, erfahren wir in dünn- und dickleibigen Musikgeschichtsbänden. So lese ich: »Die Dramen Richard Wagners beherrscht X. mit einer so souveränen Überlegenheit, daß er jeden Augenblick in der Lage ist, irgend eine gewünschte Scene auf dem Klavier frei aus dem Gedächtnis zu spielen«. Ich möchte diese Behauptung nur cum grano salis aufgefaßt sehen, an die absolute Richtigkeit eines solchen auswendigen Vortrages, an die vollkommene Übereinstimmung in Melodie, Harmonie, Rhythmus mit dem Original vermag ich nicht zu glauben: der betr. Künstler wird die gewünschte Scene — »frei aus dem Gedächtnis spielen«.

Das Unglaublichste im Punkte »Gedächtnis« wurde neuerlich durch eine weitverbreitete Tageszeitung dem treugläubigen Leser geboten, da hieß es: »In seinen jüngeren Jahren wurde Liszt durch seine Gutmütigkeit eine Beute langweiliger Besucher. Einmal zwang ihn ein solcher, ein ödes Orchesterstück eigener Komposition anzuhören. Liszt hörte mit höflicher Gleichgültigkeit zu und verabschiedete dann den Tondichter, wie er hoffte, auf immer. Aber hierin sollte er sich täuschen. Nach zwei Wochen erschien der Komponist wieder auf der Bildfläche und erzählte mit Tränen in den Augen dem Meister, daß seine geliebte Komposition zufällig verbrannt wäre. Liszt, der Mitleid mit ihm empfand, sagte ihm, er solle sich trösten und am nächsten Tage wiederkommen. Und als er kam, wurde ihm die Partitur seines verlorenen Werkes ausgehändigt, das der gutherzige Meister aus dem Kopfe niedergeschrieben hatte.« Also gedruckt im Jahre 1904! Meister Liszt, die Nacht zu Hilfe nehmend (denn 40 oder mehr Partiturseiten bewältigt man nicht in einem Nachmittag), zeichnet die Notenköpfe einer nichtssagenden Komposition »frei aus dem Gedächtnis« nach einmaligem »kaum Hinhören« aus Weichherzigkeit für einen ihm gleichgültigen Notenkleckser. (!!) Wers glaubt, dem empfehle ich Grimms Märchenbücher als hervorragende geschichtliche Dokumente.

Zum Schlusse dieser »ungläubigen« Betrachtungen will ich noch kurz hinweisen auf die viel geübte Sitte, das Schaffen des Künstlers oder den Künstler selbst mit einem geheimnisvollen Schleier zu umgeben, romantische Affären der Entstehung dieses oder jenes Tonstückes anzudichten usw. Ich erinnere an »Webers letzten Gedanken,« einen Satz, den man bei dem Tode Webers auf seinem Schreibtische fand, der aber der Feder Karl Reissigers, des Komponisten der Oper »Die Felsenmühle,« entstammt. Diese Tatsache wurde hundertmal bewiesen, beim großen Publikum gilt aber nach wie vor Weber als der Autor. Auch das Mürchen von Paganinis langer Kerkerhaft und seiner während dieser Zeit erlangten Meisterschaft auf der G-Saite, die ihm nach Zerreißen der drei andern Saiten einzig zur Verfügung stand, ist noch nicht gänzlich ausgestorben, und den rührendsten und interessanten Auslegungen der »Mondschein-Sonate,« des Tartinischen »Teufelstrillers« usw. begegnet man noch.

Wie wir von dem Geschichtsschreiber vergangener Zeiten, früherer Völker und ihrer Taten vor allem Wahrheit verlangen, ein »Fabulieren« ausgeschlossen sehen wollen, so müssen wir auch auf dem speziellen Gebiete der Kunst, der Musik seitens des Biographen das Walten der Fantasie, ein Hinzudichten, ein Glorifizieren geringfügiger Umstände und ähnliche »Eigenmächtigkeiten« durchaus verurteilen.

Wahrheit in der Kunst, Wahrheit auch in der Kunst-Geschichte!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. Im Winter ärgert man sich zuweilen in den Konzerten, während des Sommers aber täglich über die Konzerte. Wir haben so viele, leicht zu erreichende Stätten an Fluß und See, an Wald und Wiese, wo man sich der schönen Natur erfreuen, erquickende Luft genießen, die Nerven beruhigen und mit den Seinen harmlos plaudern könnte, falls man es nicht vorzieht, einsam zu sinnen und zu träumen, wenn diese entsetzlichen Konzerte nicht wären. In den großen Brauereien Konzert. In den Badeanstalten der Ober- und Unterspree, des Müggel- oder Plötzensees Konzert. Bei den Dampf- und Segelbotfahrten Konzert. Bei Blumenausstellungen und Feuerwerken Konzert. Bei Kegelschieben und Kaffeekochen Konzert. Und in der Stadt selbst speist man in mehreren feinen Restaurants schon mittags und abends nicht mehr ohne Geigen und Flöten, wozu dann oft noch das Zymbal der Zigeuner kommt. Eine Menge gewöhnlicher Speisewirtschaften will nicht zurückbleiben, will auch Essen und Trinken durch die Kunst würzen, und man hört aus den dumpfen Stuben beim Vorübergehen das marternde Spiel eines Orchestrions oder eines mechanischen Klaviers, wenn nicht gar das verletzende Gestöhn, Gequiek und Gekreisch eines ordinären Grammophons. Kurz, man rettet sich vor der Musik nicht mehr. Und das heißt doch, die Musik mißbrauchen, wenn man sie im Zoologischen Garten gewisser-

maßen in Wettbewerb mit heulenden Schakalen, brüllenden Bären und kreischenden Aras treten läßt. Kann man nicht fremde Tiere beschauen, Wasserfahrten machen, ein Feuerwerk sehen, an Blumen sich freuen, baden, essen und trinken, ohne daß dazu gefiedelt, geblasen, geleiert oder gesungen wird? — Ich habe ja nur jene Musik jetzt im Auge, die nicht um ihrer selbst willen geboten wird, sondern die, auf welche man nicht eigens hört, die lediglich ein angenehmes Geräusch verursachen und das Schwatzen einer großen Menge nebst dem Klirren ihrer Tassen und Gläser übertönen soll.

Mit diesen Betrachtungen komme ich auf ein Gebiet, das *Paul Marsop* kürzlich so eingehend und klug behandelte. Teils gehe ich weiter als er, teils fordere ich weniger. Ich möchte, um es kurz zu sagen, für Biergärten oder sonstige Vergnügungsstätten gar keine Instrumentalmusik, da die an solchen Orten ihr zuerteilte Rolle sie entwürdigt. Wohl aber möchte ich Musikveranstaltungen, bei denen es zwar gestattet ist, zu essen und zu trinken, auch in den breit bemessenen Pausen etwa Blumen zu verlosen oder sich im Garten zu ergehen, es müßte aber die Musik schweigend angehört werden. Und Volkslieder dürften nicht fehlen, deren Texte das Programm enthielte, daß alle mitsingen könnten, groß und klein. — *P. Marsop* will die Militärkapellen bezüglich des Konzertierens zurückgedrängt oder ganz ausgeschaltet wissen, da sie den Zivilkapellen allerdings eine zu bedauernde Konkurrenz machen, und weil sie durch die Arrangements sowie durch die Verkoppelung von Holz- und Blechbläsermassen im Verein mit dem Schlagzeug kunstschädlich wirkten. Ist man denn sicher, daß bei den Zivilkapellen — die ja leider durch ihre uniformierten Kunstgenossen mancherlei Nachteile haben — nicht die gleichen oder andere Mißstände zu bemängeln sein werden? Und was den »mit Pietätlosigkeit verschwisterten Wahnsinn« anbelangt, von der Militärmusik klassische Stücke spielen zu lassen, deren Seele die Streicher sind, so ist das doch wohl nicht gar so schlimm. Die Don Juan- oder Tannhäuser-Ouverture usw., nur von Holz und Blech ausgeführt, bereitet wohl dem feinhörigen Musiker Pein, aber die Kompositionen würden durch das Arrangement doch noch nicht »verhunzt«. Soll man etwa auch einen Kupferstich der Sixtinischen Madonna verurteilen, deren Original Millionen nie zu Gesicht bekommen, die sich nun doch an dem Bilde erfreuen? Es wäre dann auch jede Klavierübertragung zu beanstanden. Von großen Tonsetzern ist es bekannt, daß sie sich aufrichtig freuten, wenn ihnen einmal etwas von ihren Orchestersachen von einer Militärkapelle vorgespielt wurde. In unseren Vergnügungslokalen aber wird man immer die Militärkapellen den andern vorziehen. Die Liebe für Uniformen steckt uns einmal im Blute. Unsere Töchter verloben sich am liebsten mit Offizieren, unsere Köchinnen schenken ihre Herzen und ihre Leckerbissen keinem so gern wie einem Soldaten, und unsere ganze Bevölkerung hört keine Musik so gern wie die Militärmusik. — Da nun die gesamte Volkskonzertfrage eine Frage der Neigung des breiten Publikums und des Verdienens der Lokalbesitzer ist, so werden zunächst Kunststandpunkte und Erziehungsgrundsätze darauf keinen Einfluß ausüben. Wie hier zu bessern ist — und zu bessern ist so sehr notwendig — darüber müßte noch viel und vielerlei geschrieben, beraten und beschlossen werden. Genug einstweilen, wenn die Frage in Fluß kommt! Einen Vorschlag aber will ich doch schon machen, der so nahe liegt, und der mir doch in seiner Art neu und auch erfolgverheißend erscheint. Wir haben weit über fünfzig Chorvereine in Berlin. Von der Singakademie, dem Philharmonischen Chore usw. sehe ich ab. Aber die kleineren und kleinen Männer-, Frauen- und gemischten Chöre — für wen üben und singen sie den Winter hindurch in ihren engen Sälen? Für sich und etwa für geladene Freunde. Sollten die nicht an milden Sommerabenden in unseren — es braucht niemand zu erschrecken — Biergärten ihre fröhlichen und ernsten Lieder »aus frischer Kehl und freier Brust« ertönen lassen? Welche Freude wäre das für die Hörer und für die Sänger selbst! Wieviel edlen Genuß und wie manche heilsame Anregung brächte solch ein echtes Volkskonzert — ein Konzert vom Volke fürs Volk! Wie würde es dann bald tönen und klingen in vielen hundert Häusern! Denn die Mädchen wie die Frauen, auch die männlichen Hörer würden von diesen Gesängen »was mit nach haus bringen«. Das tun wahrlich die Tausende von Schülern nicht, denen man hier während des Winters in sogenannten Jugendkonzerten unverstandene klassische Kompositionen vorspielen und -singen läßt, die sie, mehr oder weniger gelangweilt, anhören müssen .....

Die Vorstellungen im Neuen Königlichen Operntheater erwerben sich mehr und mehr Anerkennung. Es gibt da recht achtbare Aufführungen, und sie finden nicht selten vor ausverkauftem Saale statt. »Carmen« wird weidlich abgespielt, und neben den vielen Fremden zieht das Werk auch manchen Berliner an, der es der teuren Preise wegen im Opernhause noch nicht gehört hat. Jetzt ist auch *G. Puccinis* Oper »Die Bohème« zur Darstellung gelangt. Man dürfte sie ruhig, um ein Anlehen bei den Franzosen zu vermeiden, »Zigeunerleben« nennen, denn auch unser Wort Zigeuner hat die Nebenbedeutung, die hier geltend sein soll. Die Musik ist in *Massenet*scher Weise form- und farbenreich, glitzernd und schimmernd, an die handelnden Personen sich wie ein Gewand aus weichem Stoff legend. Im Affekt freilich zu laut und zu grell und mehr fürs Ohr als fürs Gemüt. Kühne Quintenreihen verletzen ein zartes Gehör zuweilen. Das Textbuch ist der Oper schwacher Teil. *Murgers* Scenen aus dem Zigeunerleben Pariser Künstler aus der Zeit von 1830 sind sehr interessant, ergeben aber kein rechtes Stück. Und wird man sich bewußt, was eigentlich diese sentimental behandelten Putzmacherinnen usw. sind, erkennt man, daß die sogenannten Maler, Dichter usw. nicht nach Idealen trachtende und mit dem ungünstigen Schicksal kämpfende Leute, sondern genußsüchtige Bummler sind, so kann man keine Freude an der Oper haben. Daher hielt sie sich hier auch nicht, als man sie vor 8 und dann wieder vor 3 Jahren auf die Scene brachte.

Rud. Fiege.

Solothurn und Zürich. Zwei schweizerische Musikfeste (das schweizerische Tonkünstlerfest in Solothurn und das Eidgenössische Sängerfest in Zürich). Die Tagung der schweizerischen Tonkünstler fand in diesem Jahre am 1. und 2. Juli in dem altertümlichen Solothurn statt und unterschied sich von den Veranstaltungen früherer Jahre dadurch, daß nicht nur musikalische Aufführungen, sondern auch Vorträge auf dem Programm standen, und zwar sprachen der bekannte Genfer Komponist *E. Jaques-Dalcroze* über musikalischen Unterricht und *Mathis Lussy* über L'anacrouse dans la musique moderne. An den ersteren Vortrag schloß sich eine Diskussion an, in welcher zum Ausdruck kam, daß die schweizerischen Tonkünstler fast durchweg in der Hauptsache mit dem Vortragenden übereinstimmten, der den Lehrplan der Schulen folgendermaßen festgestellt wissen wollte: »Der Musik-

unterricht in den öffentlichen Schulen soll sich erstrecken auf das Studium a) der metrischen und rhythmischen Werte, b) der Skalen und ihrer Verbindungen, c) der Intervalle und ihrer Auflösungen, d) der Akkorde, ihrer Vorbereitung, ihrer Auflösung und ihrer Verbindung, e) der Nüancierungs-, Betonungs- und Phrasierungsregeln, f) der musikalischen Prosodie, g) der Improvisation und des Transponierens, h) der Musikgeschichte.« Uns scheint dies etwas viel, selbst wenn, wie in dem Kongreß besonders betont wurde, diese Aufgaben auf 8 Jahre verteilt und unmusikalische Schüler ausgeschieden werden sollen. Allerdings wurde eine Befürchtung, daß man mit diesem Stoff eine zu hohe Aufgabe stelle, durch die drei etwa 13jährigen Elevinnen Lügen gestraft, die Herr *Jaques-Dalcroze* im Anschluß an seinen Vortrag vorführte, und die in Hör- und Treffsicherheit, wie im Improvisieren und Modulieren Erstaunliches leisteten. Herrn *Lussys* Vortrag, in dem der verdiente 76 Jahre alte Begründer der modernen musikalischen Vortragslehre einige Hauptpunkte aus seinem bei Heugel in Paris erschienenen Werke gleichen Titels erörterte, fand lebhaften Beifall.

Hinsichtlich der musikalischen Aufführungen reichte die diesjährige Tagung der schweizerischen Tonkünstler nicht an die Bedeutung der Feste früherer Jahre heran, d. h. sie spielte sich in einem wesentlich einfachen Rahmen ab. Während sonst die Orchestermusik einen ziemlich breiten Raum einnahm, war sie in diesem Jahre gar nicht vertreten, die zwei gebotenen Konzerte dienten vielmehr ausschließlich der Kammer- und Vokal- bezw. Chormusik. Letztere kam noch durch den Umstand, daß im Hinblick auf das eidgenössische Sängerfest Männerstimmen nicht aufzubringen waren und überdies einige Doppelquartette von *Fritz Karmin* und *Joseph Lauber*, die eine wünschenswerte Abwechslung in die Programmfolge gebracht hätten, ausfallen mußten, etwas stiefmütterlich weg. Das erste Konzert wurde eröffnet durch ein Streichquartett in D dur (op. 9) von *Henri Marteau*, dem bekannten Genfer Geiger, welches bei einer merkwürdigen Unruhe und Unklarheit wenigstens beim erstmaligen Anhören nicht zu interessieren vermag. An Stelle des ersten der ausgefallenen Volksquartette folgten als Nummer 2 des Programms zwei Lieder des Baslers *Walther Courvoisier*: »Mein Herz« und »Nachtigall«, deren tiefen Gehalt Frl. *M. Philippi* erschöpfend zum Vortrag brachte. Vielen Beifall fand *Hans Hubers* sechste Violinsonate in D moll, die — als op. 116 — der fruchtbare Basler Komponist »Sonata appasionata« genannt und dem ungarischen Geiger Hubay gewidmet hat. Von den besonders schönen Ecksätzen dieses dreiteiligen Werkes zeichnet sich der erste durch klangvolle Partien, der letzte durch feuriges Temperament aus. Fünf Lieder für Sopran mit Klavierbegleitung von *Rud. Ganz*, einem geborenen Züricher, der seit einigen Jahren als Professor für Klavierspiel in Chicago tätig ist, bildeten, von Frau *Troyon-Blaesi* mit Temperament und künstlerischem Geschmack vorgetragen, die vorletzte Nummer des Vormittagskonzertes, welches mit einem Streichquartett in A moll von *Woldemar Pahnke* seinen Abschluß fand. Diese Komposition scheint uns das gerade Gegenteil des Marteauschen Werkes, denn fällt dieses durch eine übermäßige Anhäufung von Kontrasten auf, so läßt jenes, dessen Schönheiten im Lyrischen liegen, jegliche Abwechslung vermissen.

Das Nachmittagskonzert überragte an musikalischem Wert entschieden die Aufführung vom Vormittag. Es brachte in seiner ersten Programmnummer mit einem Streichquartett in B dur (op. 9) von *Volkmar Andreae* das bedeutendste der uns durch die diesjährige Tagung der schweizerischen Tonkünstler bekannt gewordene Kammermusikwerke. Andreae, der schon beim vorjährigen deutschen Tonkünstlerfest in Frankfurt mit seiner großen sinfonischen Phantasie »Schwermut — Entrückung — Vision« die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte, hat mit diesem seinem jüngsten Werke einen neuen Beweis für sein bedeutendes kompositorisches Können, ebenso wie für seine Anhängerschaft an Rich. Strauß gebracht, dessen Orchesterstil er in einer ganz eigenen Art auf das Quartett überträgt. Weniger originell, aber darum nicht minder reizvoll erschien uns die Serenade von *E. Jaques-Dalcroze*, ein sechssätziges Streichquartett, welches sich durch Wahrung des echten Quartettstils ganz besonders auszeichnet. Um die instrumentalen Nummern des Programms nacheinander abzutun, seien noch ein wenig originelles Scherzo aus einem Klavierquintett von *F. M. Ostroga*, des einzigen unter den bei der Solothurner Tagung zu Worte gekommenen Komponisten, der zum erstenmal auf dem Programm eines schweizerischen Tonkünstlerfestes stand, zwei sehr trockene Klavierstücke von *Emile Blanchet* und endlich zwei von Marteau virtuos gespielte, als Ersatz der ausgefallenen Vokalquartette eingeschobene — nebenbei bemerkt etwas deplazierte — Sätze aus einer Bachschen Solosonate genannt. Zwischen diesen vier vorerwähnten Nummern brachten drei Frauenchöre eine erfreuliche Abwechslung: »Liebesleid«, eine einfache, gemütvolle Komposition von *Casimir Meister*, »Weihnachten« von *Carl Munzinger* und »Pfingstlied« von *Friedr. Hegar*. Der Munzingersche im schlichten Volkston gehaltene Chor ist à capella, die beiden anderen Kompositionen, von denen besonders diejenige Hegars sehr gefiel, werden durch gut klingende Klavierbegleitungen in ihrer Wirkung gefördert. Die Ausführung der Chöre wurde von den Damen des Solothurner Cäcilienvereins unter Leitung *Casimir Meisters* in anerkennenswerter Weise besorgt.

Ein gut Teil des Allgemeininteresses, welches man in anderen Jahren den schweizerischen Tonkünstlerfesten entgegenbrachte, mußte die diesjährige Veranstaltung in Hinblick auf das Eidgenössische Sängerfest vermissen, welches knapp 14 Tage später in Zürich tagte und sich einer enormen Teilnahme aus allen Gauen des kleinen Alpenlandes zu erfreuen hatte. Mit Vor- und Nachfeiern dauerte dieses wahrhaft nationale Fest vom 9.—23. Juli und brachte eine große Reihe von musikalischen Ereignissen, die alle einzeln zu besprechen natürlich zu weit führen würde. Wir wollen daher nur die Aufführungen besonders hervorheben, deren Bedeutung auf das Allgemeininteresse Anspruch machen darf. In erster Linie ist dies der Fall bei dem sogenannten Begrüßungskonzert, welches den von auswärts nach Zürich gekommenen Sängern einen grandiosen musikalischen Willkomm bieten sollte. Es brachte unter der genialen Leitung *Volkmar Andreaes* unter Mitwirkung eines ad hoc gebildeten Festchors von rund 1200 Köpfen und einem Orchester von nahezu 150 Musikern Bachs Kantate »Nun ist das Heil und die Kraft«, eine Arie für Sopran aus »Fidelio« von Beethoven, aus der Totenmesse von Berlioz a) »Dies irae« und »Tuba misum« für gemischten Chor, Orchester und 4 Nebenorchester, b) »Sanctus« für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester; Wotans Abschied und Feuerzauber aus »Walküre« von R. Wagner, und endlich den »Taillefer« für Chor, Soli und Orchester von Rich. Strauß; die Wirkung des Berliozschen »Tuba misum« mit den vier an verschiedenen Stellen der mit rund 1000 Zuhörern gefüllten Festhalle verteilten Bläserchöre und 16 Pauken war eine überwältigende; die Wiedergabe

des Straußschen Werkes ein Triumph von Andreaes eminenter Dirigierkunst. Als musikalische Darbietungen großen Stiles sind außerdem die drei Hauptaufführungen hervorzuheben; zunächst diejenige der Volksgesangvereine (ca. 6000 Sänger) unter Dr. *C. Attenhofer*, dann jene der Kunstgesangvereine (ca. 3000 Sänger) unter Professor *G. Angerer* und endlich der Vereine französischer Zunge unter *Charles Troyon*. Abgesehen von den solistischen Nummern, die von Frau Emilie Herzog, Theodor Bertram und Ludwig Hess geboten wurden, figurierten auf den Programmen dieser Hauptaufführungen in erster Linie Namen schweizerischer Komponisten, wie Attenhofer, Angerer, Fassbänder, Hegar, Kempter, C. Munzinger, Nägeli, C. J. Schmidt, Herm. Suter, R. Wiesner, Schryder, W. Sturm, Gust. Weber u. a. Eines besonderen Erfolges durfte sich im Rahmen des Konzertes der Volksgesangvereine die Komposition »Sanct Michel« von C. Attenhofer und unter den Gesamtvorträgen der Kunstgesangvereine »Mahomets Gesang« von Lothar Kempter erfreuen. In Wettgesang, der nach der Leistungsfähigkeit der Vereine in vier Klassen eingeteilt war, konkurrierten im ganzen rund 130 Vereine, die, teilweise selbst aus kleinen Landgemeinden kommend, recht Anerkennenswertes leisteten. Einzig und allein die Lösung der Aufgabe des »Stundenchores«, zu welcher die Vereine der IV. Kategorie verpflichtet waren, nahm keinen befriedigenden Verlauf. Es hat dies aber keineswegs seinen Grund in dem Können der schweizerischen Sänger, sondern in der zu großen Schwierigkeit der von F. Hegar für diesen Zweck gelieferten Komposition. Im übrigen hat dieses eidgenössische Sängerfest in Zürich aufs neue den Beweis erbracht, daß die Schweiz sich ihren alten Ruf einer hervorragenden Pflegestätte des Männerchorgesangs zu wahren weiß. E. Trapp.

Vom Leipziger Kgl. Konservatorium ist eine bemerkenswerte Neuerung aus dem eben zu Ende gehenden Jahrgange zu verzeichnen. Nachdem dort schon seit letztem Herbst — und zwar im besonderen Interesse einer allgemeineren Geistes- wie Gemütsbildung der angehenden Tonkünstler — die Vorlesungen über Musikgeschichte systematische Ausdehnung auch auf die Gebiete Literatur und Ästhetik erfahren haben, fanden mit Genehmigung des Leipziger Stadtrats unlängst, unter Leitung des betreffenden Dozenten Herrn Prof. Dr. Arthur *Seidl* und (der starken Beteiligung wegen) in getrennten Abteilungen, einige Führungen im dortigen Kunstmuseum für die Hörer der Anstalt statt. Klingers »Beethoven« stand dabei, begreiflicherweise, im Vordergrunde dieser Besichtigungen; aber auch Boecklin, v. Uhde, Greiner, Preller kamen zu ihrem Rechte, und andre — alte wie neuere Meister — werden bei späteren derartigen Veranstaltungen, die als alljährliche geplant sind, folgen. Solch' eingehende Besprechungen, bei denen nach Licktwarks bewährter Methode der ganze Nachdruck auf die intensive Betrachtung immer nur weniger Kunstwerke fällt, sollen zugleich über das Verhältnis der Tonkunst zur Schwesterkunst, von Programm-Musik zu Programm-Malerei usw. prinzipiell aufklären. — Nach literarischer Seite hin war im Laufe dieses Sommersemesters u. a. durch zeitgemäße Vorträge zur Schillerfeier für entsprechende Belehrung Sorge getragen. Auch ein instruktiver Besuch von De Witts hochinteressantem Musik-Instrumenten-Museum, bekanntlich einer Zierde Leipzigs, ist für das nächste Schuljahr in Aussicht genommen. Und selbst über berufsgenossenschaftliche Angelegenheiten, wie fachwirtschaftliche u. dgl. Fragen der Zeit, zur Vorbereitung für den Eintritt ins Leben mit seinen ernsten Forderungen, werden die Zöglinge des Kgl. Konservatoriums jetzt im näheren unterrichtet. Ein Hauptvorzug und der große Wert dieser gesamten Unterrichtsmethode scheint uns aber darin zu bestehen, daß sie streng einheitlich vorgehen kann, da sie — vernünftigerweise in die Hand eines und desselben Dozenten gelegt — über einen dreijährigen Lehr-Kursus planvoll sich verteilt: so weit wir sehen können, ein völliges Novum innerhalb der einschlägigen Hochschulpädagogik.

Besprechungen.

Instruktives für Gesang.

Es liegen zunächst »Sechs Schillerlieder für Schülerchor und Pianofortebegleitung« von **Joh. Friedrich Reichardt** und **Joh. Rud. Zumsteeg** (Part. 60 Pf., Stimmheft 20 Pf.), sodann unter dem Titel »Neue Gesangschule«: 6 Hefte (25 bis 30 Pf.) vor, welche neben den gut progressiv zusammengestellten Liedern von (ein- bis vierstimmige Lieder) geeigneten Ortes auch das sonst musikalisch Wissenswerte über Takt, Tonverhältnisse usw. geben. — Eine ganz ähnliche Zusammenstellung bietet das »Deutsche Liederbuch«, welches, gleich dem vorgenannten Werkchen, ebenfalls bei Friedrich Vieweg in Berlin erschienen ist. Weitere ebenfalls beachtenswerte Werkchen zur Einführnng der lieben Jugend in das Singen und in die Musik sind: »Lehrgang im Notensingen« von **Franz Leber**, vier Hefte — 20, 30 Pf. und 2 M, (Prof. Schreck gewidmet. — Voigtländers Verlag in Leipzig); sodann »Neue Lieder für A-B-C-Schützen« von **Josef Könne** (Selbstverlag, Krotendorf-Öst.-Schlesien) — endlich »Kinderlieder mit Klavierbegleitung« von **A. v. Gottenberg-Herzog** (Leipzig, Grethleins Verlag).

Um auf dem Gebiete der Gesangsmusik zu bleiben müssen wir hier allerdings bei dem letzten uns vorliegenden Werke einen kühnen Sprung machen, denn es handelt sich hier nicht um kindliche Lieder, sondern um einen luftigen Elfenreigen aus Gerhart Hauptmanns »Die versunkene Glocke« für Frauenchor, Violine, Violoncell, Waldhorn und Klavier von **Albert Fauth**, Op. 8 (Leipzig, F. G. C. Leuckart. Partitur M 3, Singstimmen à 30 Pf., Instrumentalstimmen à 60 Pf.). Das Ganze ist voll Klangzauber; überall blitzt und glitzert es, und jedes Instrument tut das seinige, um das wechselreiche Bild zu beleben. Freilich muß die Ausführung auch zart, in allen Teilen wohl abgewogen sein, wenn die duftige Scene ihre volle poetische Wirkung üben soll. —

Hieran anschließend sei noch zweier größerer Partiturwerke gedacht: a) einer Suite für Streichorchester, Klavier und Harmonium von **V. F. Skop** (Op. 15, Part. und Stimmen 15 M netto — Berlin, Chr. Friedr. Vieweg), — b) einer Auswahl von zehn Orchesterstücken Johann Adolph Hasses; für den praktischen Gebrauch, bei Klemm in Leipzig, herausgegeben von *Georg Göhler*, enthaltend: Nr. 1. Marsch aus Artasa — 2. Marsch aus Cleofide — 3. Gavotte aus Piramo und Tisbe — 4. Bauerntanz aus Numa — 5. Ouertüre zu Piramo und Tisbe — 6.—10. Ballettmusik (II. Akt) aus Piramo und Tisbe. (Partitur M 4, Orchesterstimmen je M 1, Cembalostimme M 2 netto); reizende Stücke im Rokokocharakter. — Die einzelnen Nummern der voranstehenden Suite von *Skop* sind benannt: 1. Präludium — 2. Ländler — 3. Langsamer Walzer — 4. Andante con variazioni — 5. Finale, von denen sich besonders das Andante mit Variationen durch sinnige Arbeit und Wohlklang auszeichnet.

Professor Albert Tottmann.

S. Röckl: Was erzählt Richard Wagner über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes der Nibelungen.

Briefliche Äußerungen des Meisters gewähren uns in dem Schriftchen einen Einblick in seines Schaffens Leiden und offenbaren die alles Widrige bezwingende Kraft seines Selbstvertrauens, vornehmlich auch betätigen sie, wie konzentriert und völlig der selbstgestellten Aufgabe hingegeben Wagner arbeitet: Genie ist Fleiß! — Das von Breitkopf & Härtel verlegte Büchelchen ist billig (75 Pfennig). Man kaufe es! Fr. R.
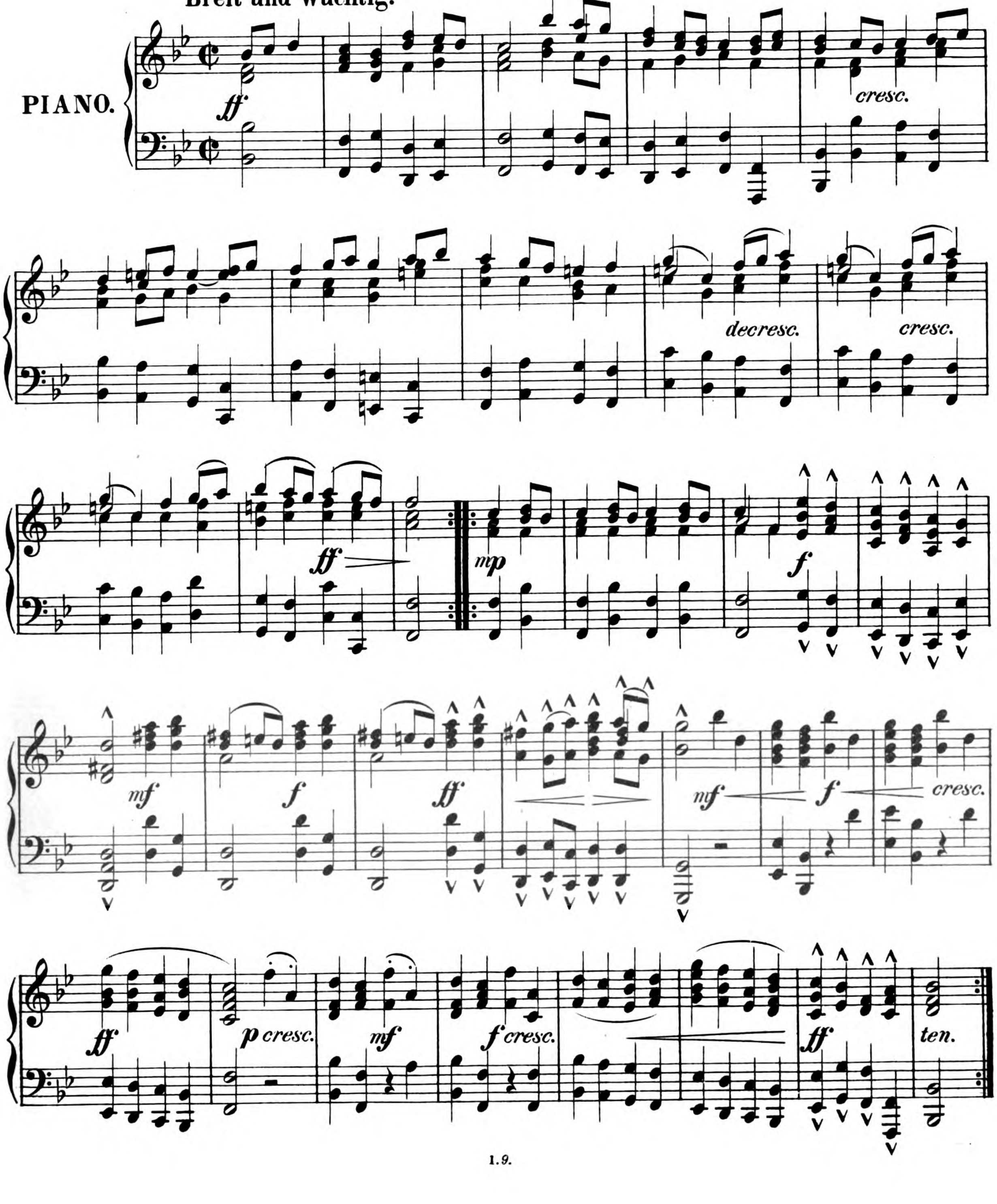
Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Matrosentanz.

G. F. Händel.

Breit und wuchtig.
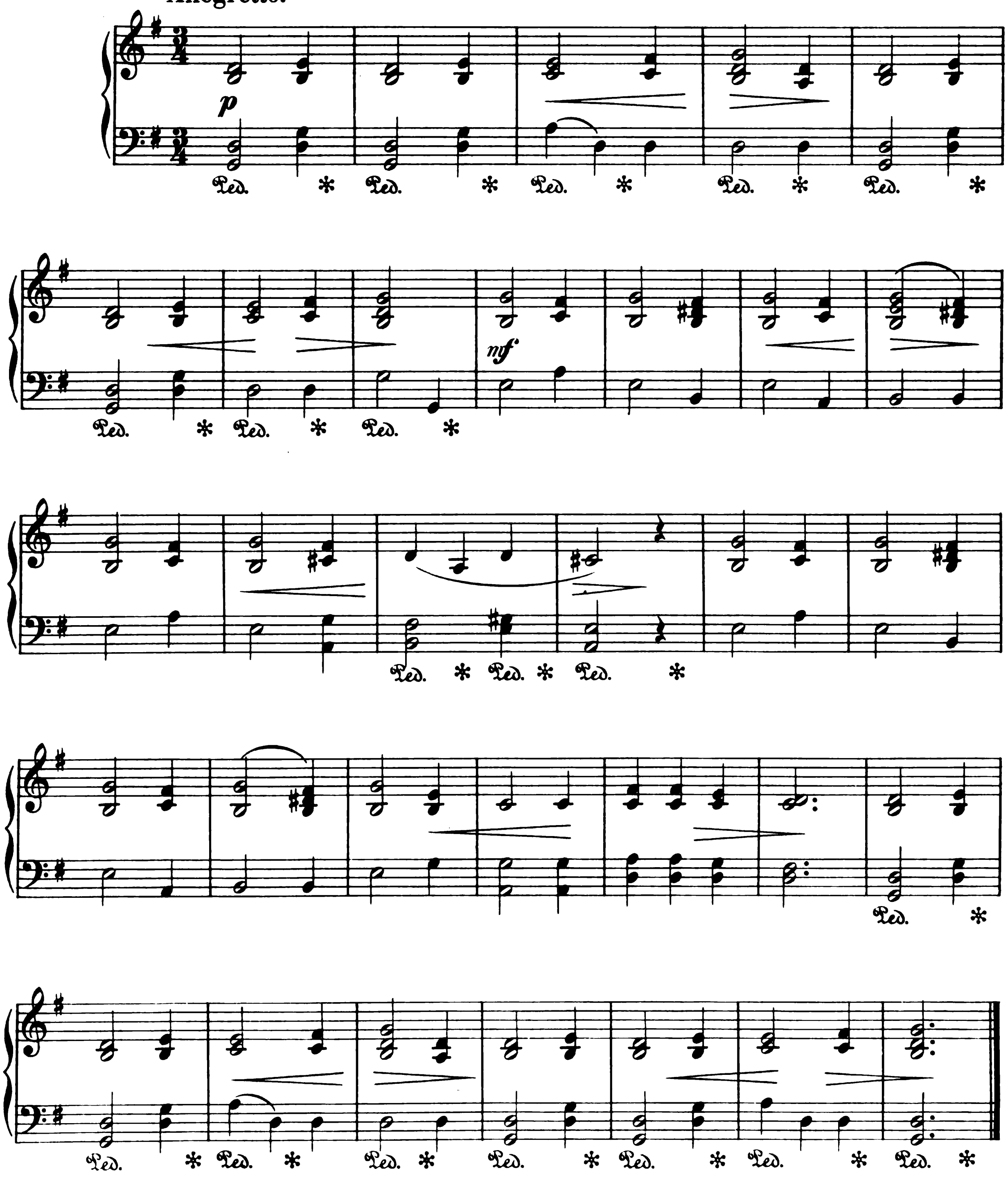


Secondo.

Ländler.

Allegretto.
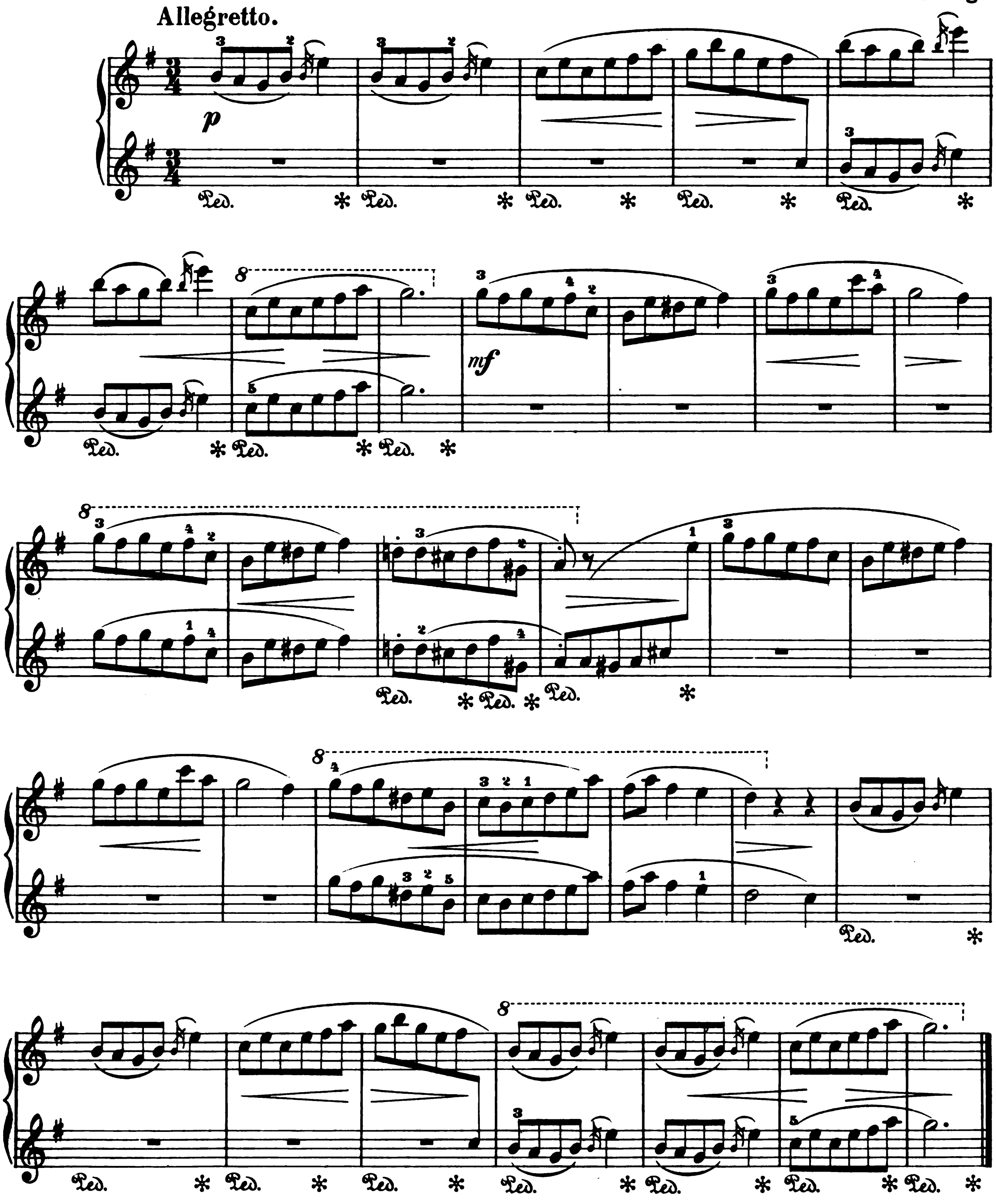
Arnold Krug.



Primo.

Ländler.
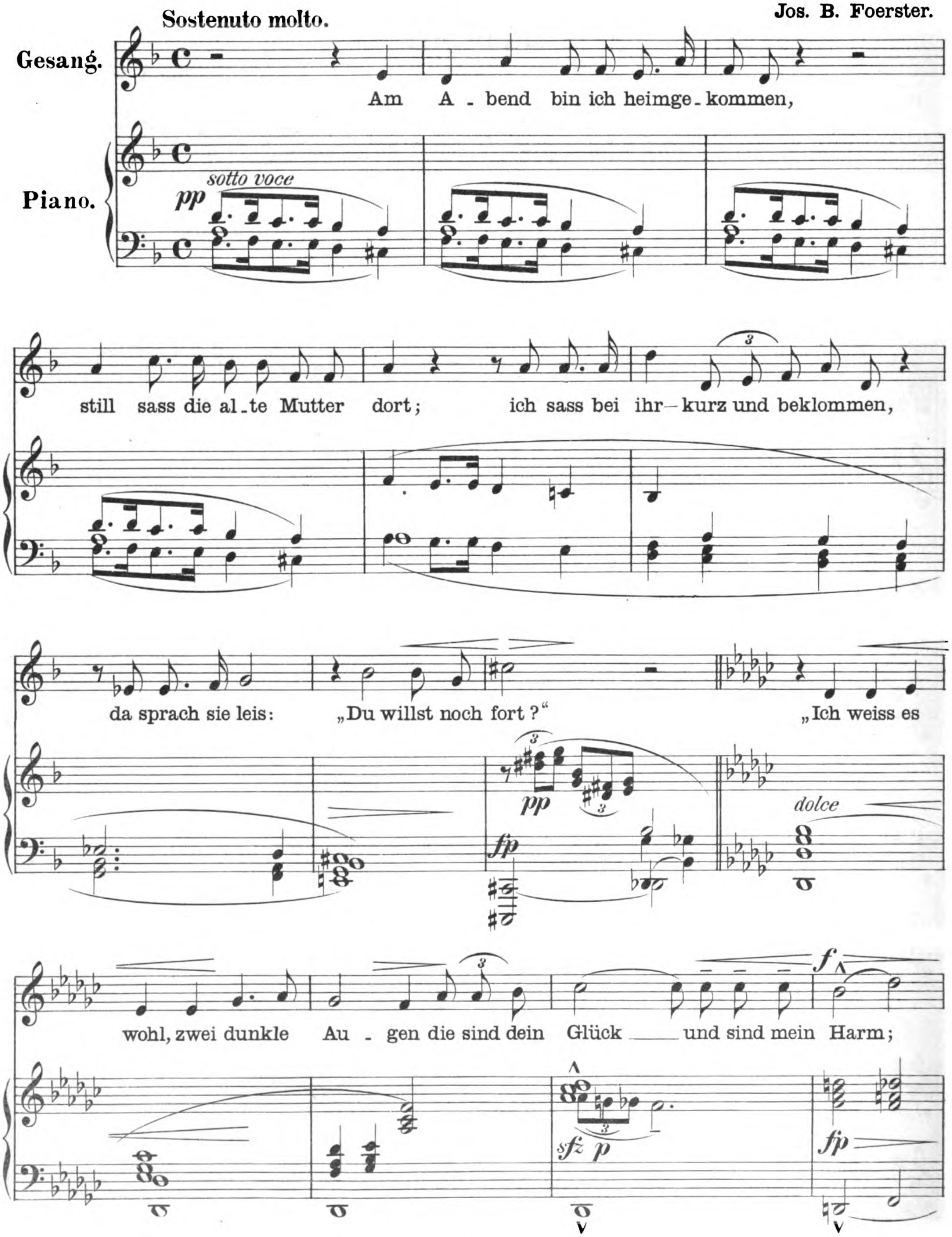
Arnold Krug.
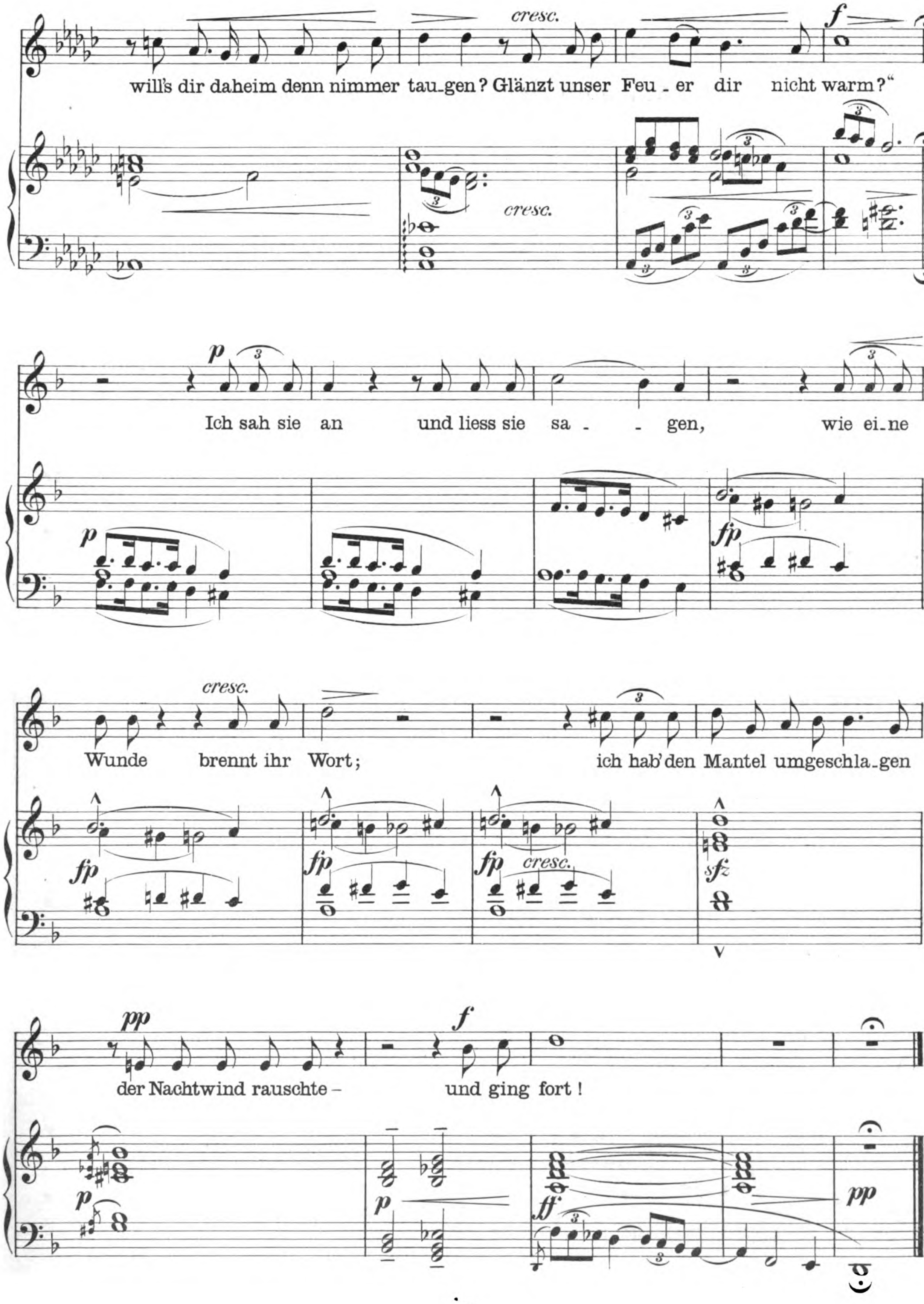


Am Herde.

(K. Stieler.)

Jos. B. Foerster.
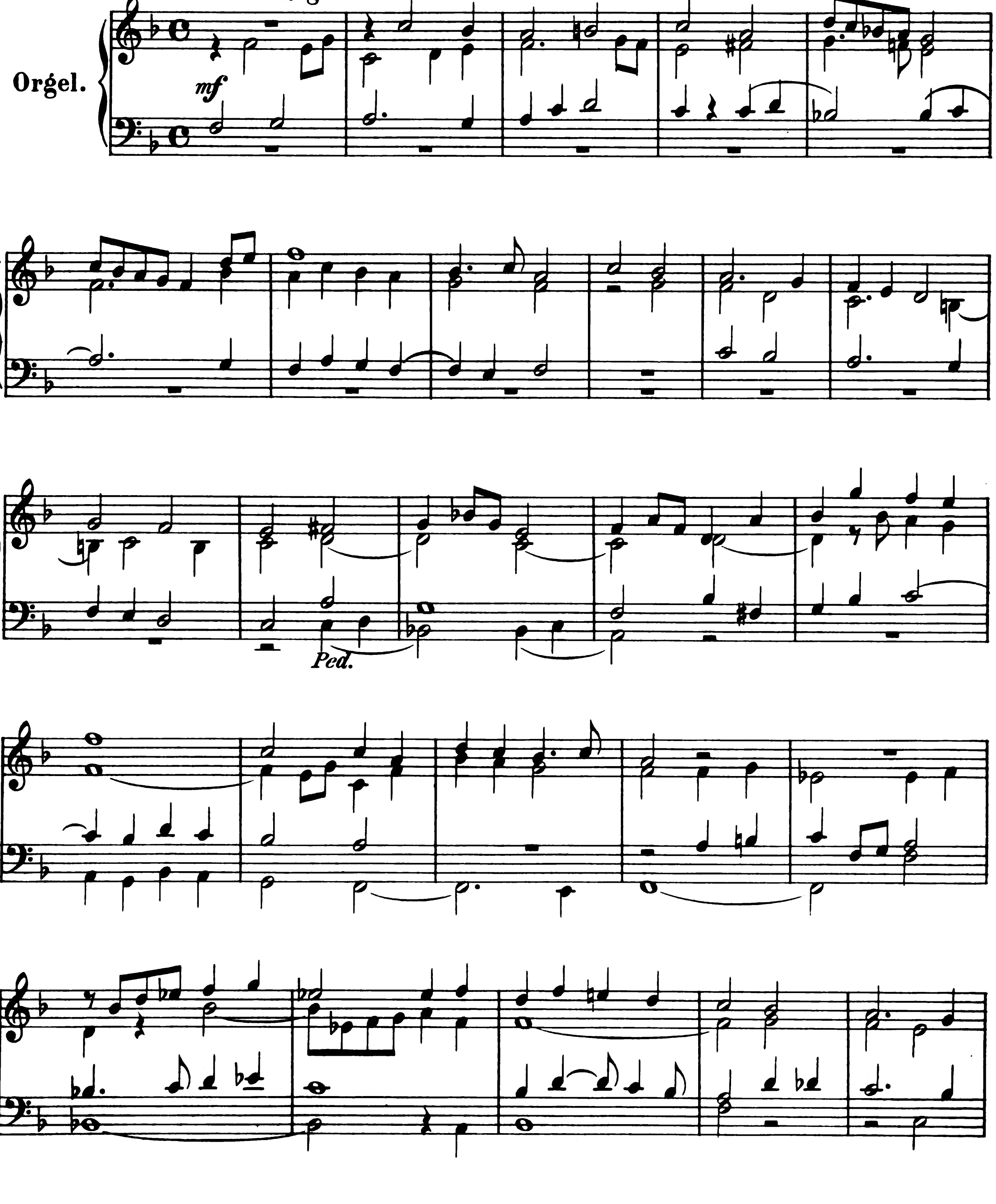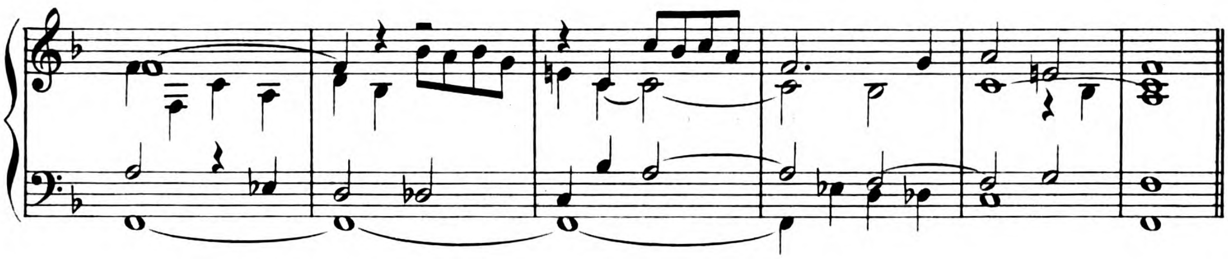



cresc.
f
will's dir daheim denn nimmer tau_gen? Glänzt unser Feu _ er dir nicht warm?"
cresc.
p
Ich sah sie an und liess sie sa _ _ gen, wie ei_ne
p
fp
cresc.
Wunde brennt ihr Wort; ich hab' den Mantel umgeschla_gen
fp
fp
fp cresc.
sfz
pp
f
der Nachtwind rauschte – und ging fort!
p
p
ff
pp

Warum sollt ich mich denn grämen.

Vorspiel. **J. G. Herzog.**
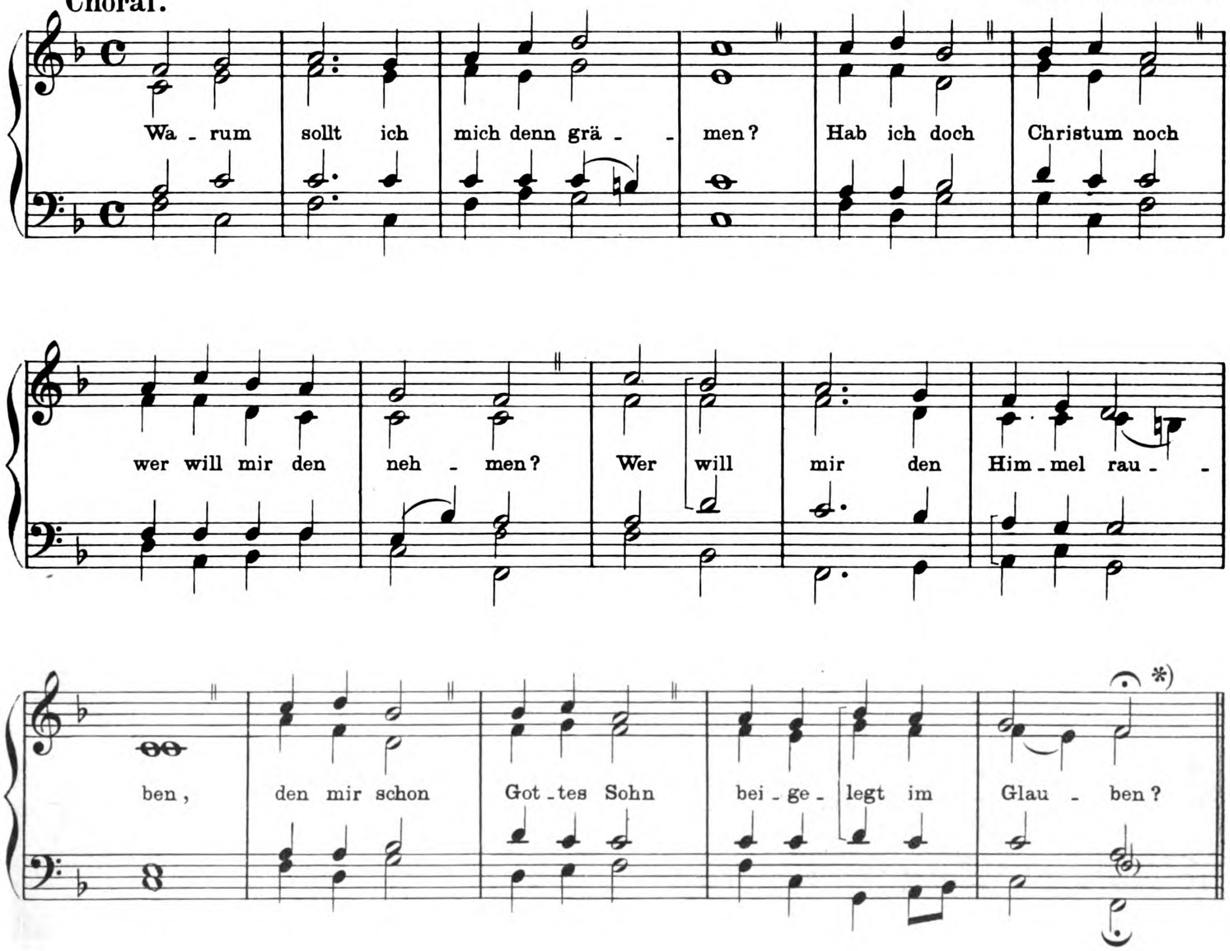
Etwas bewegt.
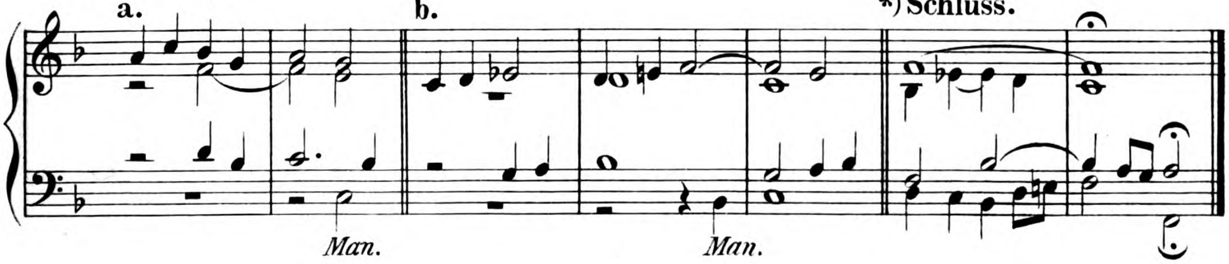




Choral.

Mel. Ebeling, 1666.



Überleitungen:
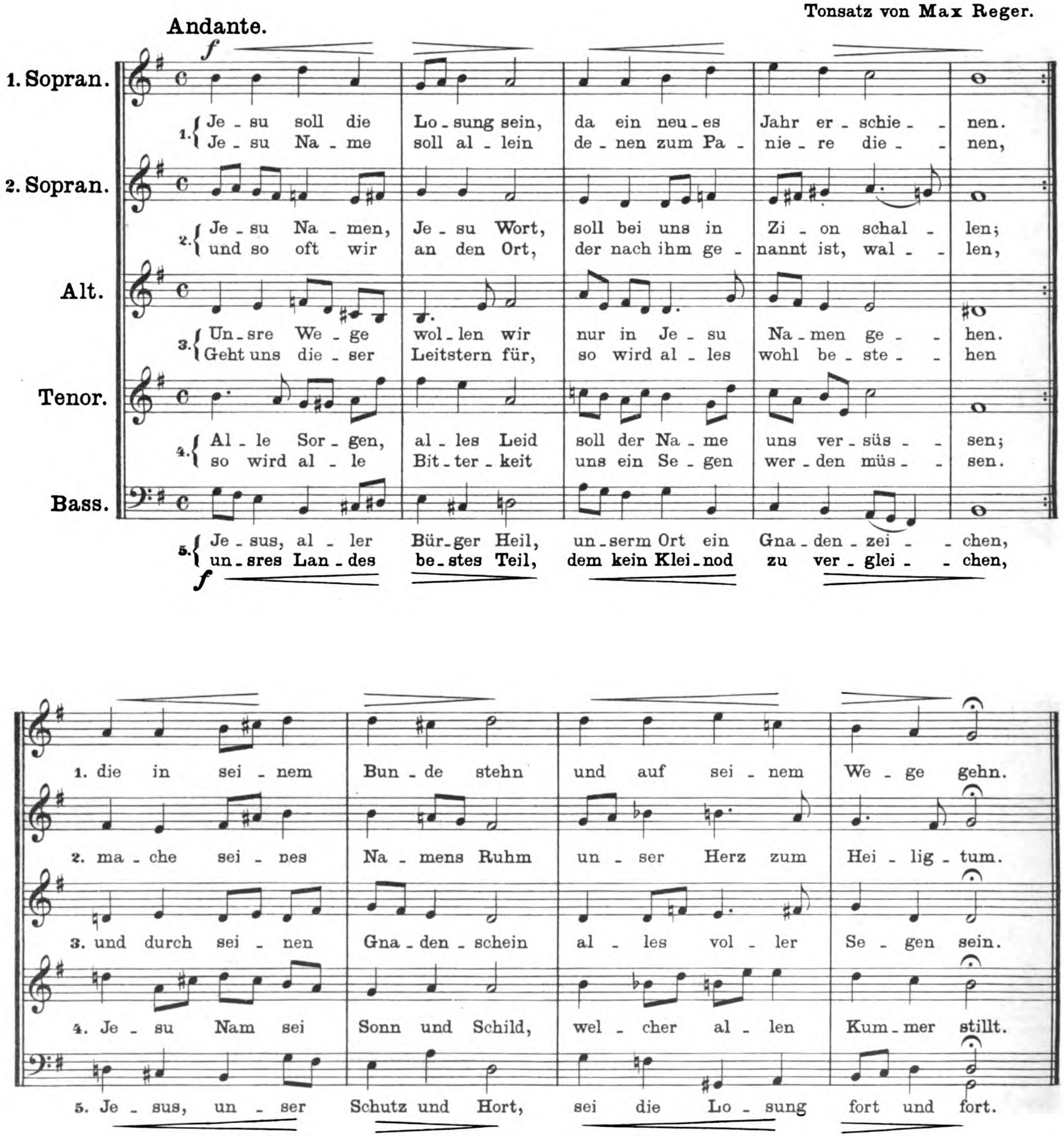


Jesus soll die Losung sein.

(1674).

Für fünfstimmigen Chor.

Tonsatz von Max Reger.
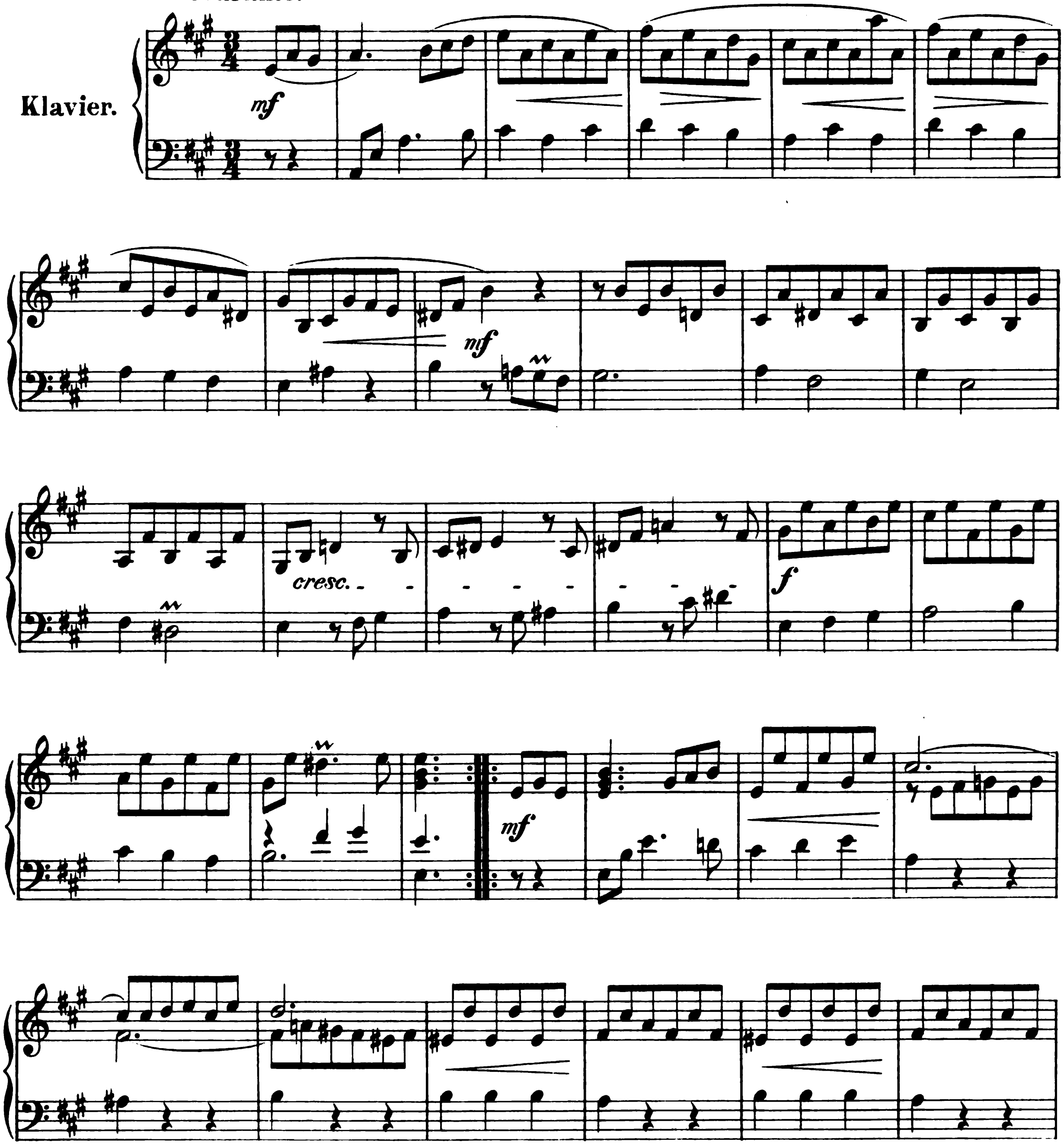


(Benjamin Schmolck, 1672 - 1737.)
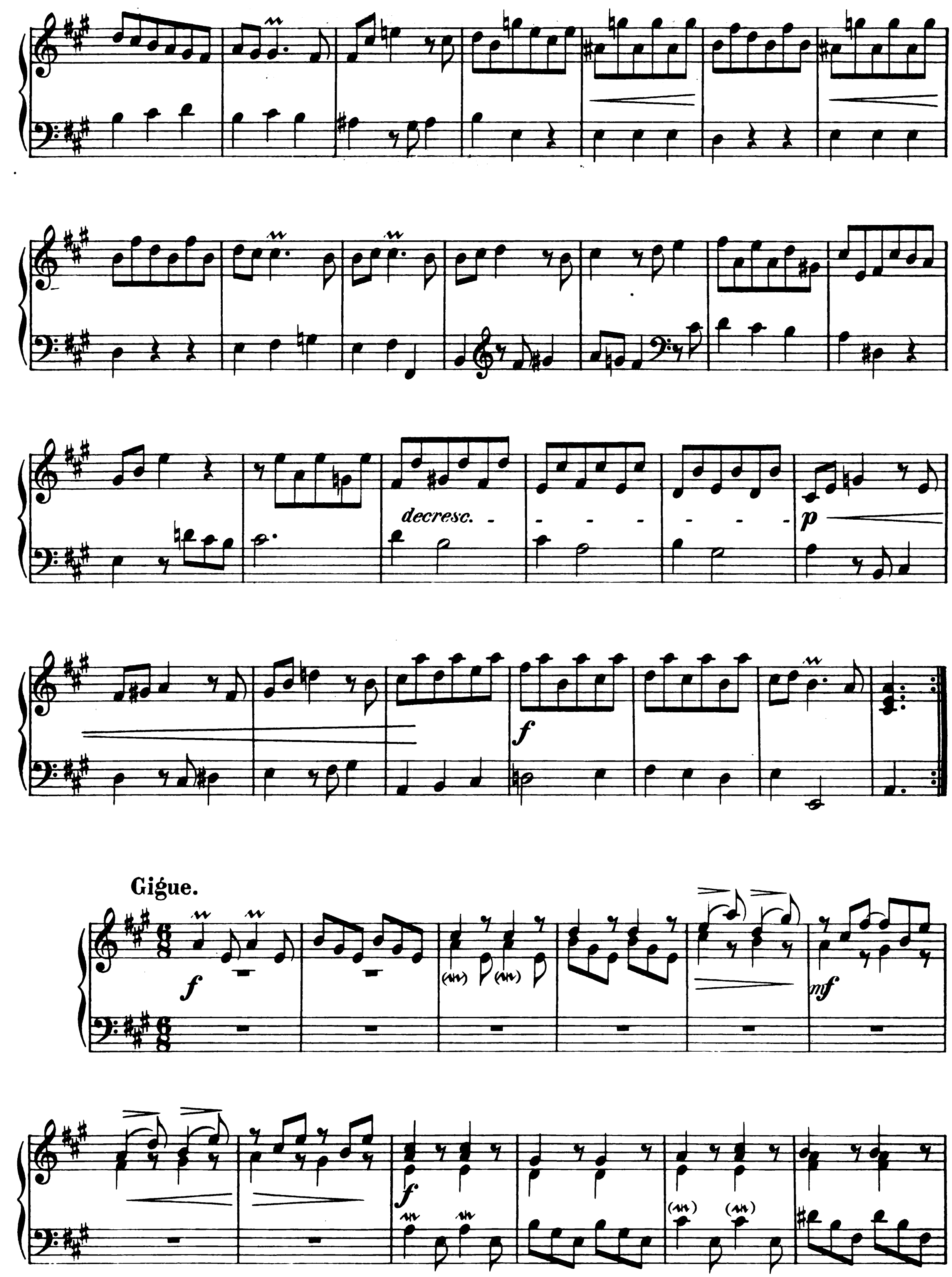
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
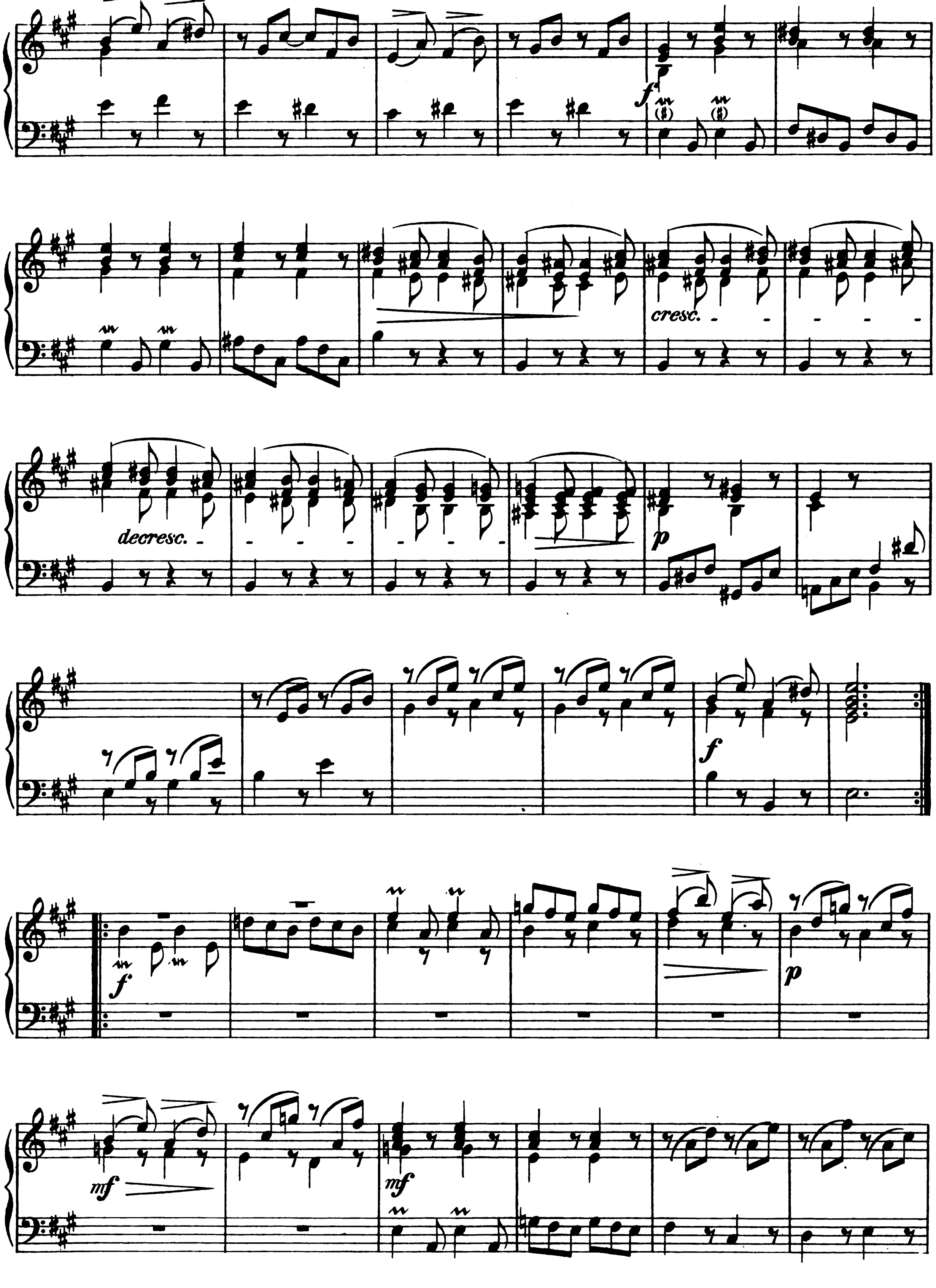
Aus einer unvollendeten Suite.
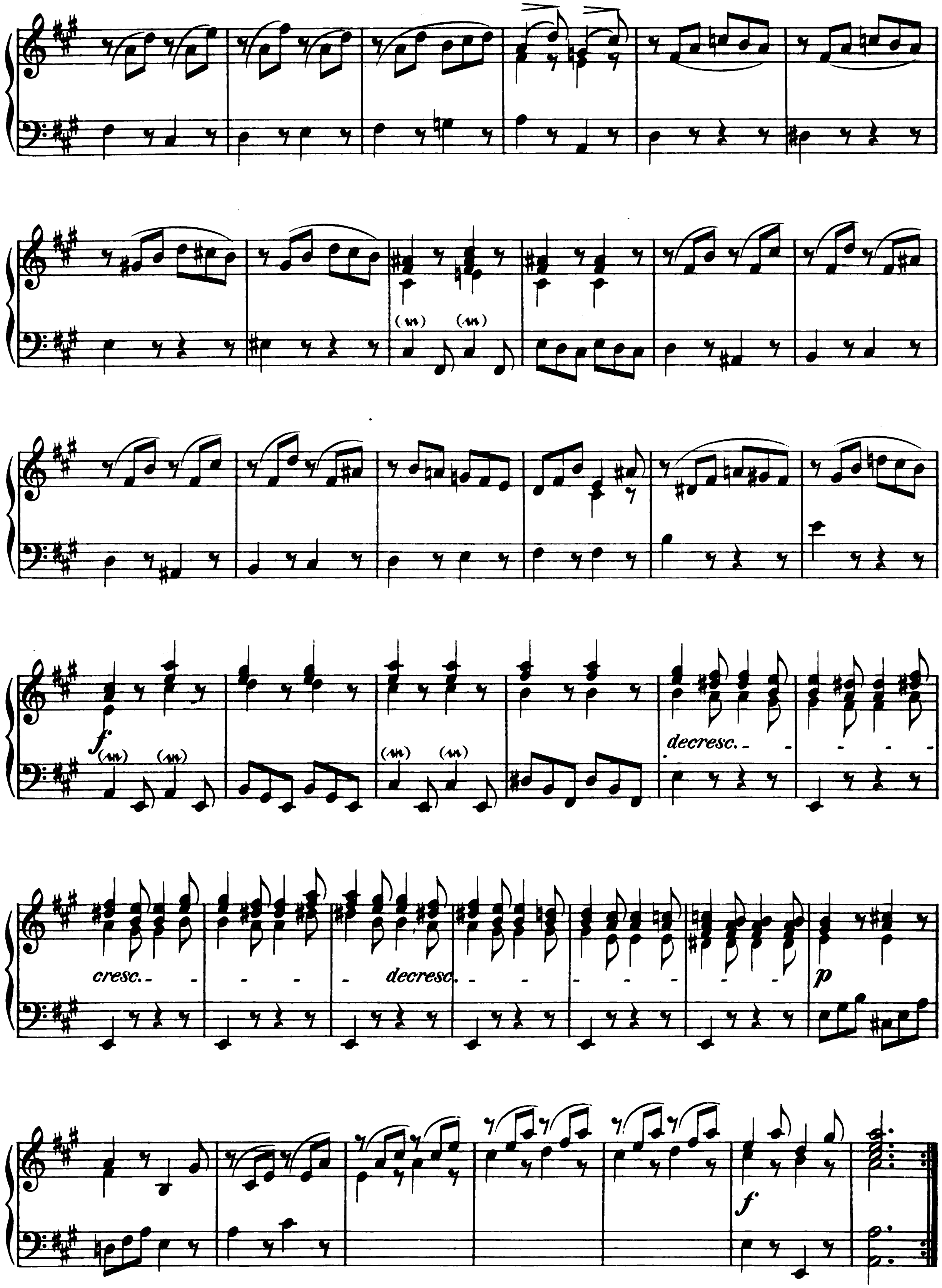
Courante.

J. S. Bach.




decresc.
p
f
Gigue.
f
mf
f
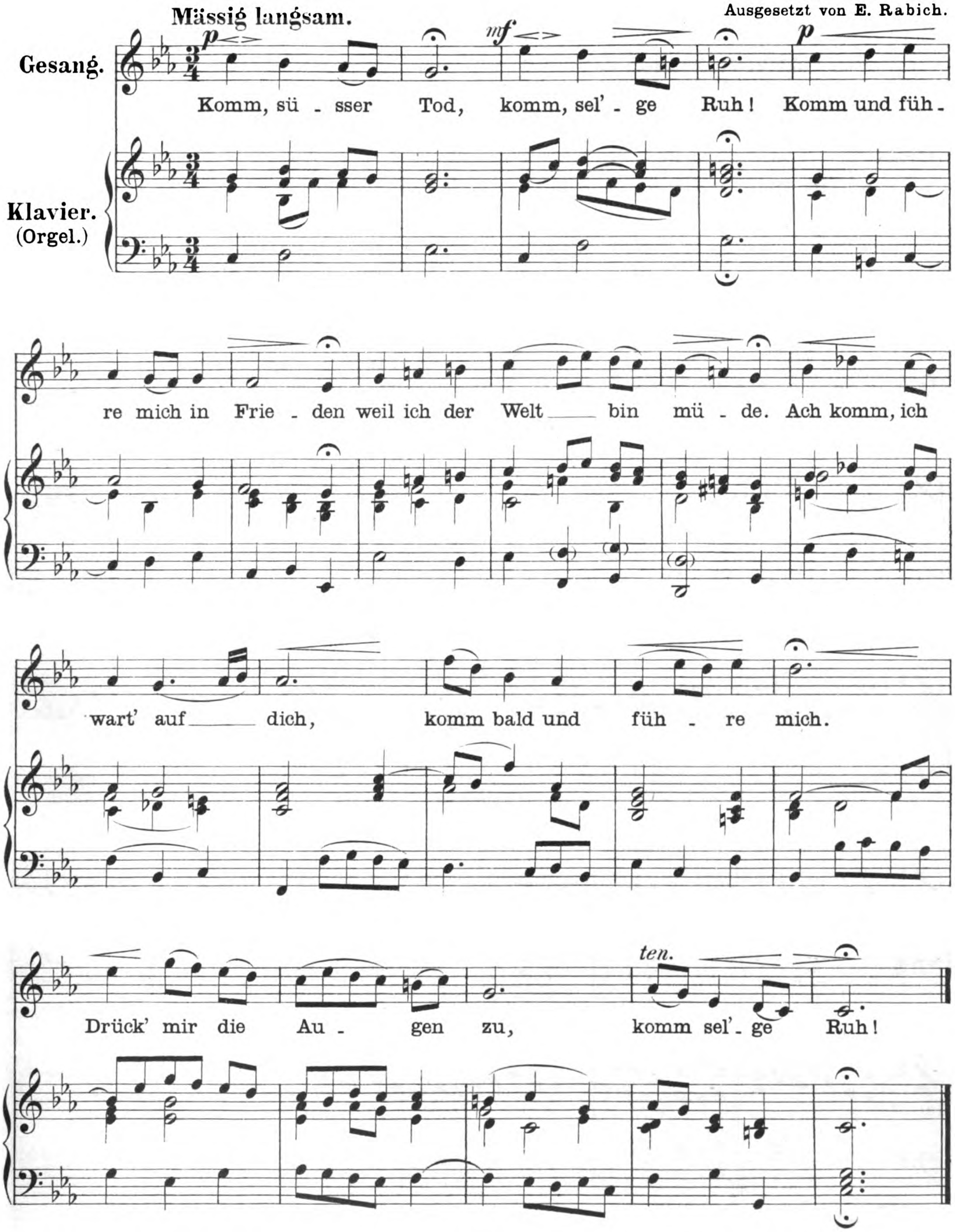

cresc.
decresc.



f
decresc.
cresc.
decresc.
p
f

Komm süsser Tod.
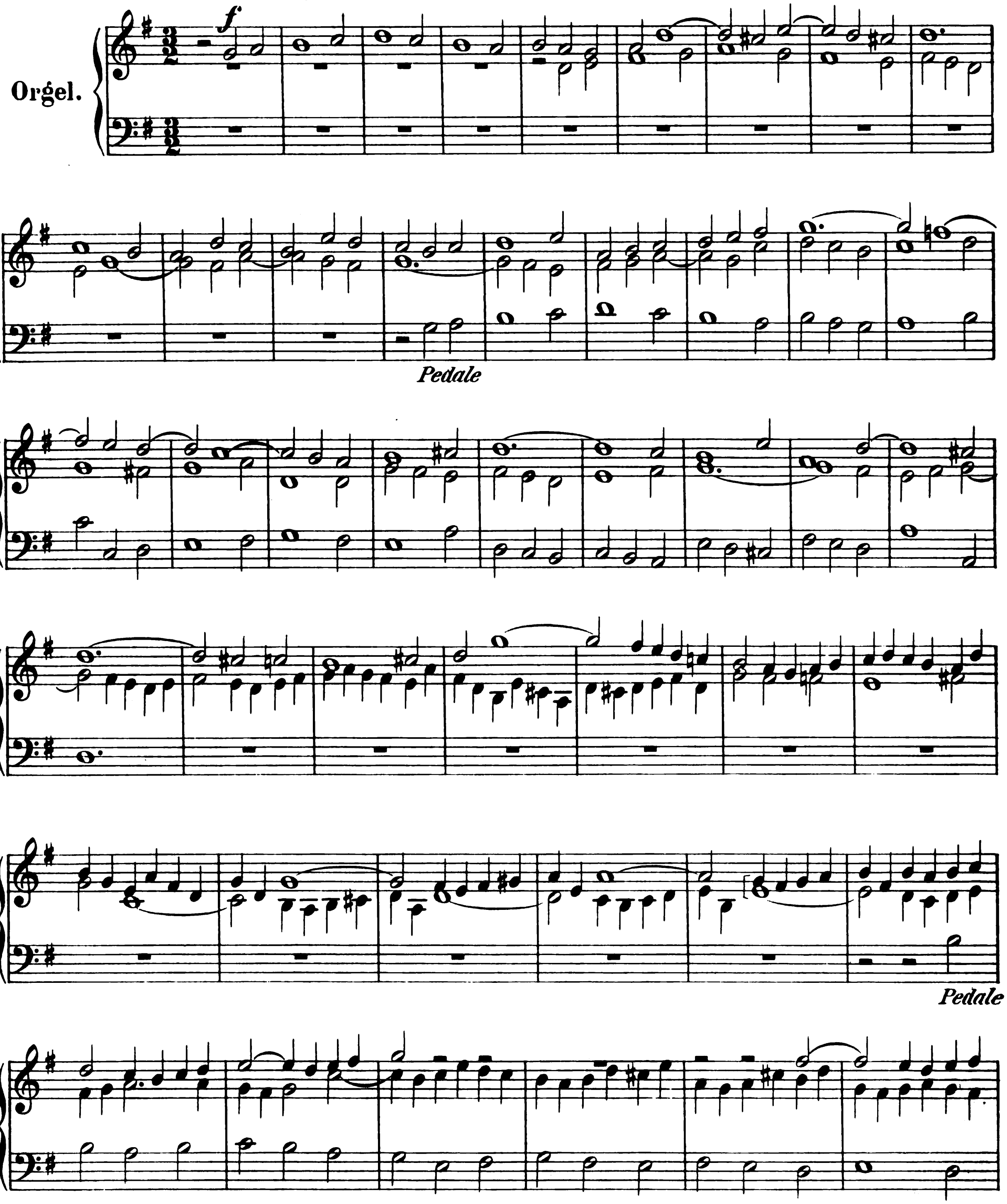
J. S. Bach.
Ausgesetzt von E. Rabich.
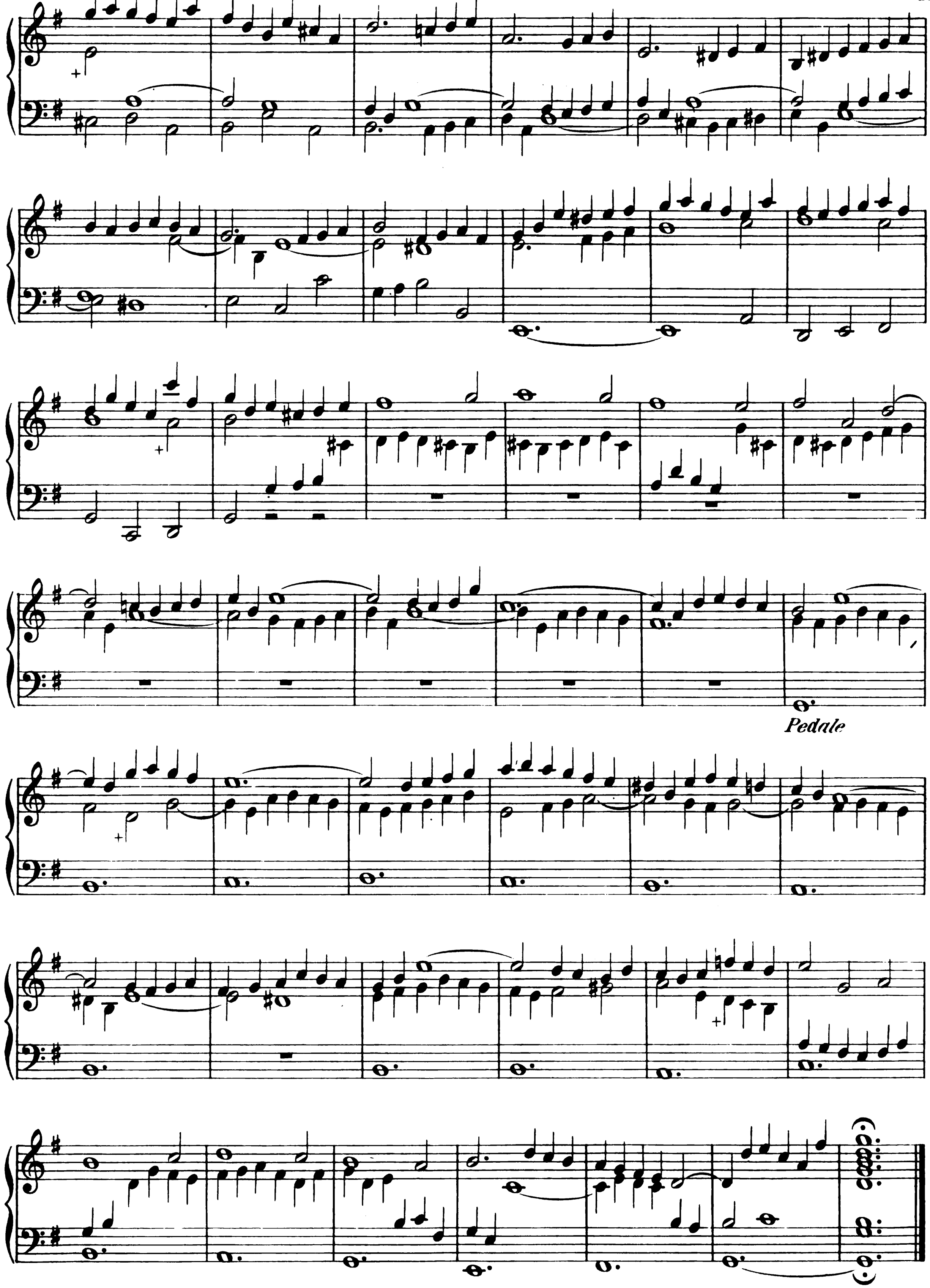


Fuga

über: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'."

Nicht zu rasch. **J. S. Bach.**
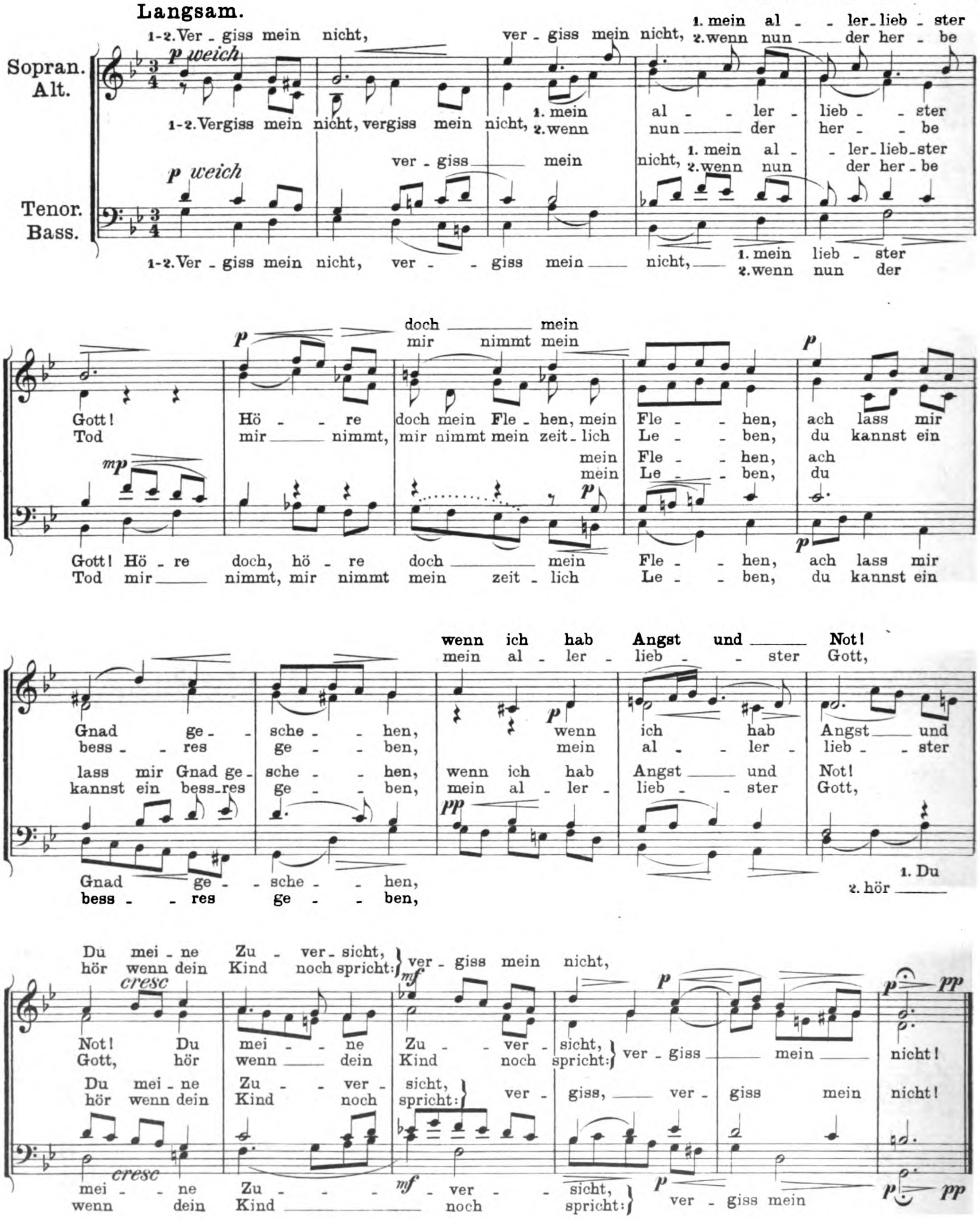


Diese Fuge ist auch auf dem Klavier ausführbar und sehr wirksam. Bei den mit + bezeichneten Stellen muss die linke Hand springen, während der Basston unter Pedalgebrauch fortklingt.


Pedale

Vergiss mein nicht! +)

J. S. Bach.
Bearbeitet von Ph. Wolfrum.



+) Ph. Wolfrum: Der evangelische Kirchenchor. (Breitkopf u. Härtel, Leipzig.)
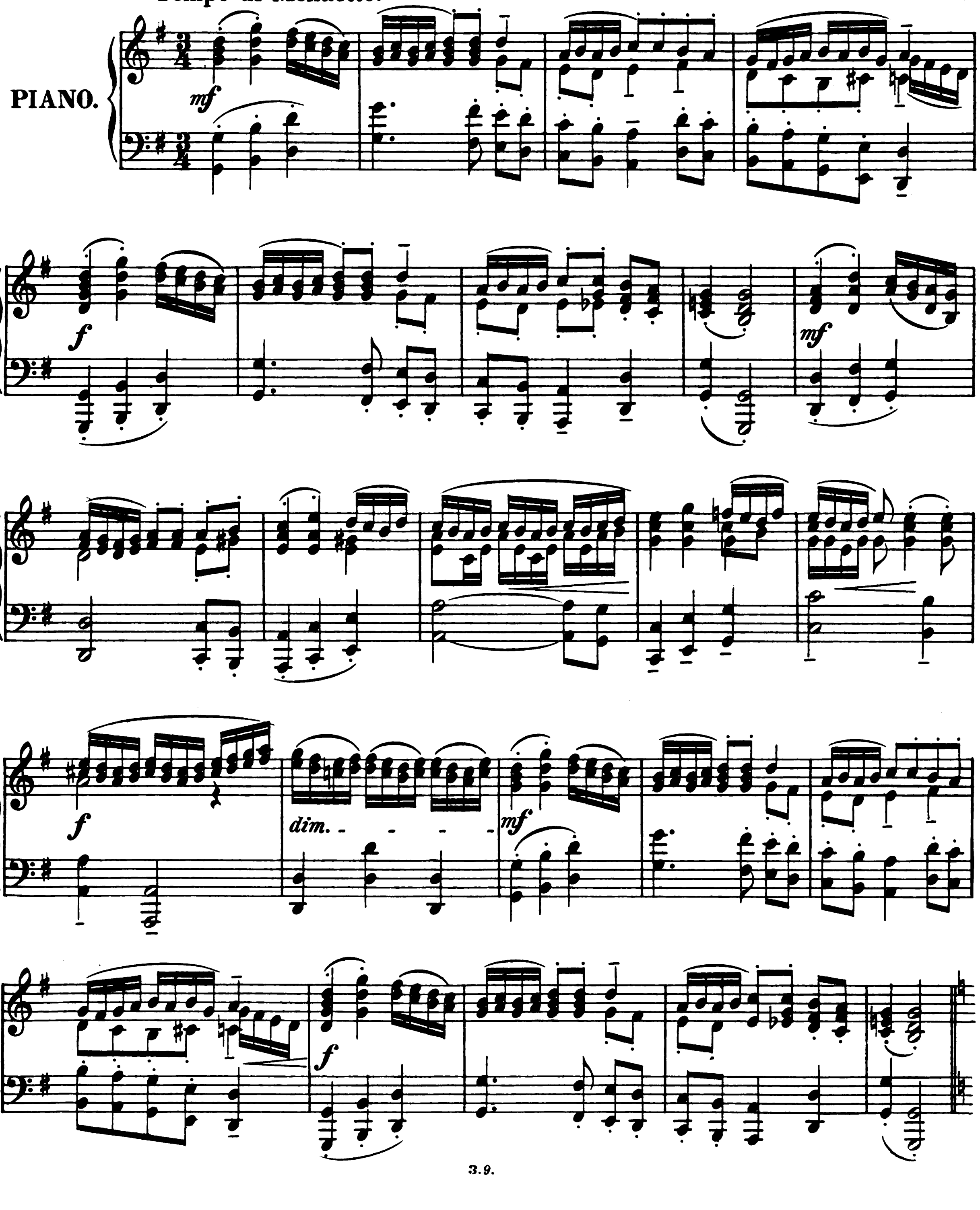
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Willy Maria Jinkertz
freundschaftlich zugeeignet.
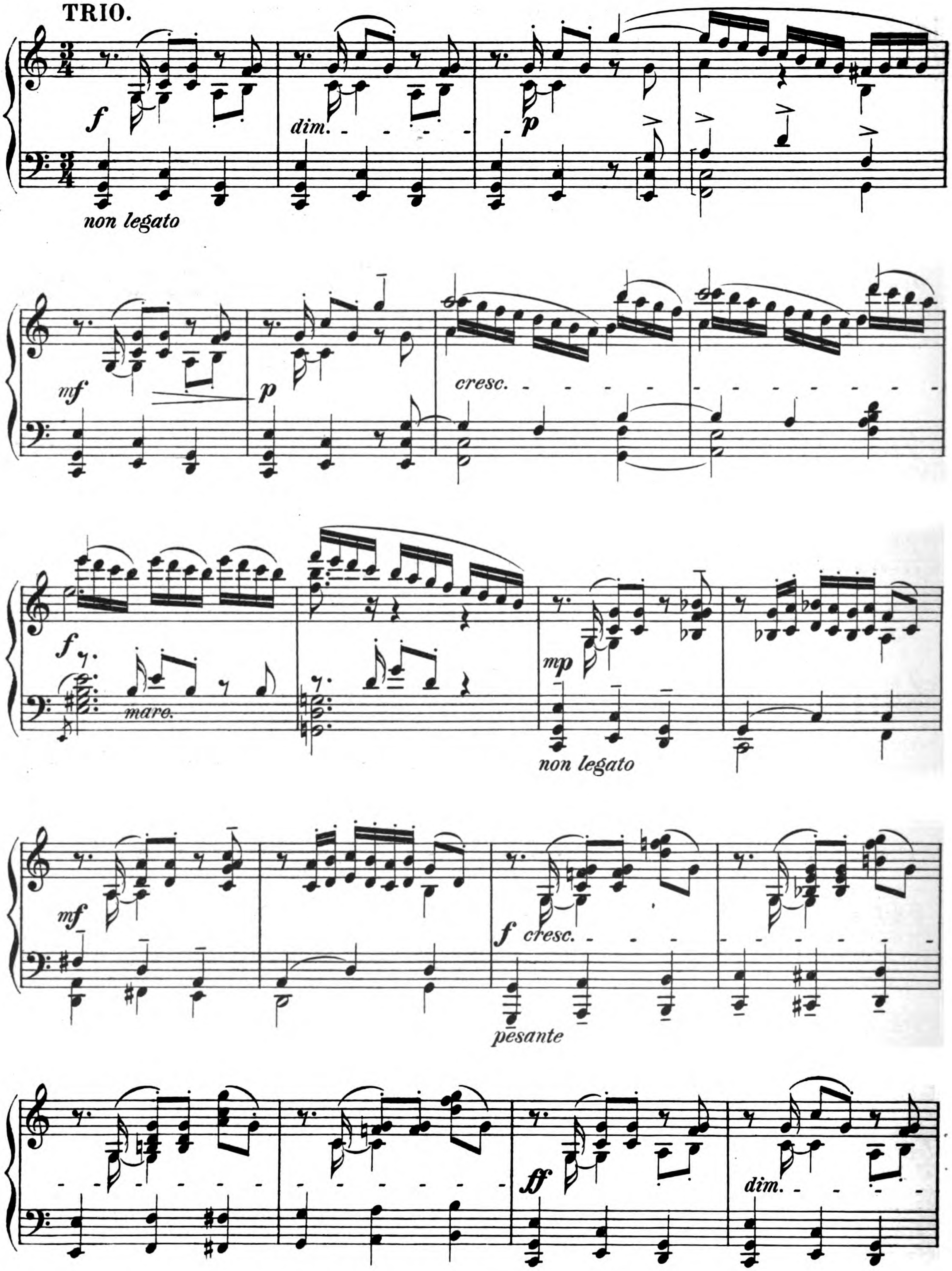
Menuetto all' antico.

James Rothstein, Op. 47 № 3.
($^{14}/_{2}$. 1900.)
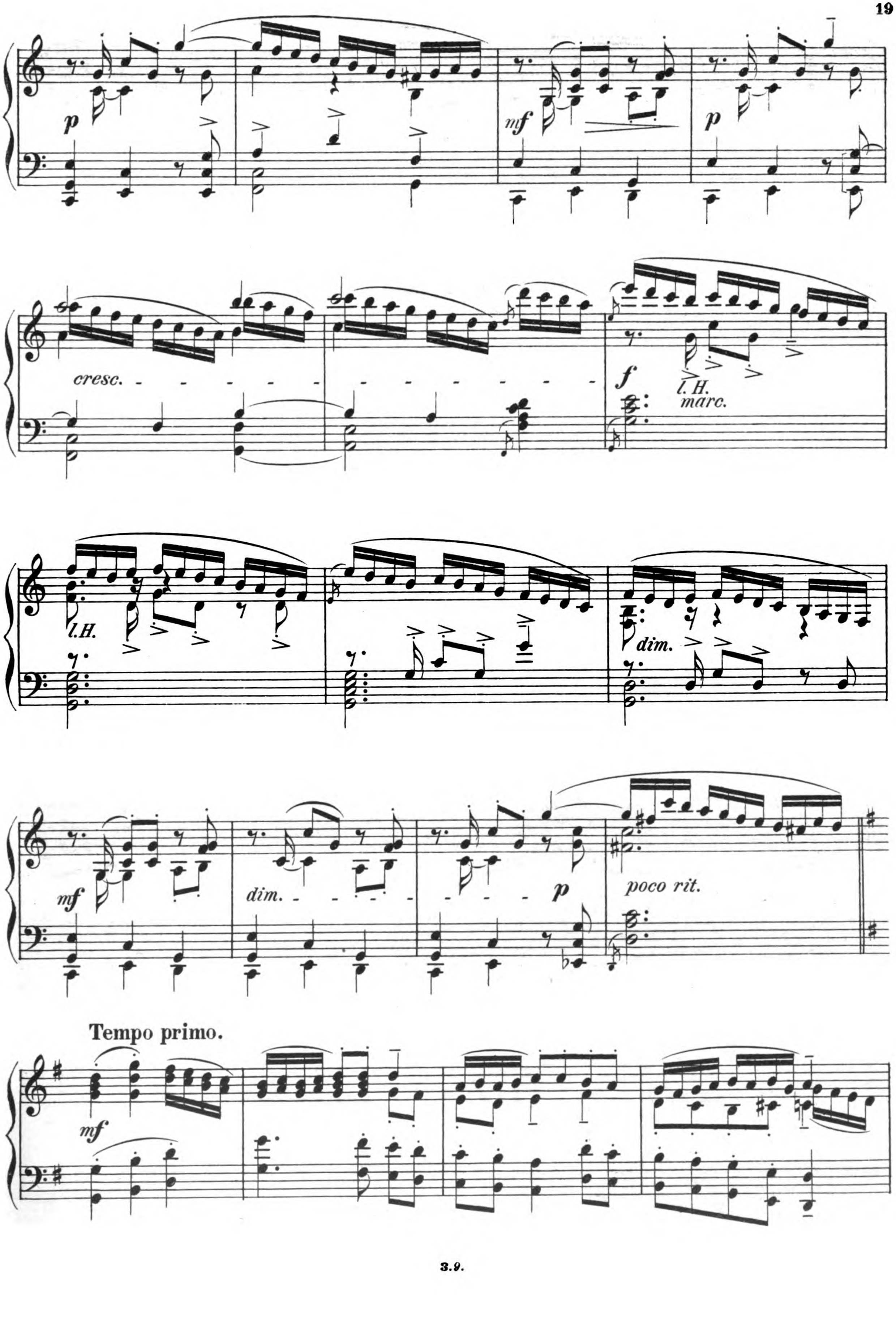
Tempo di Menuetto.
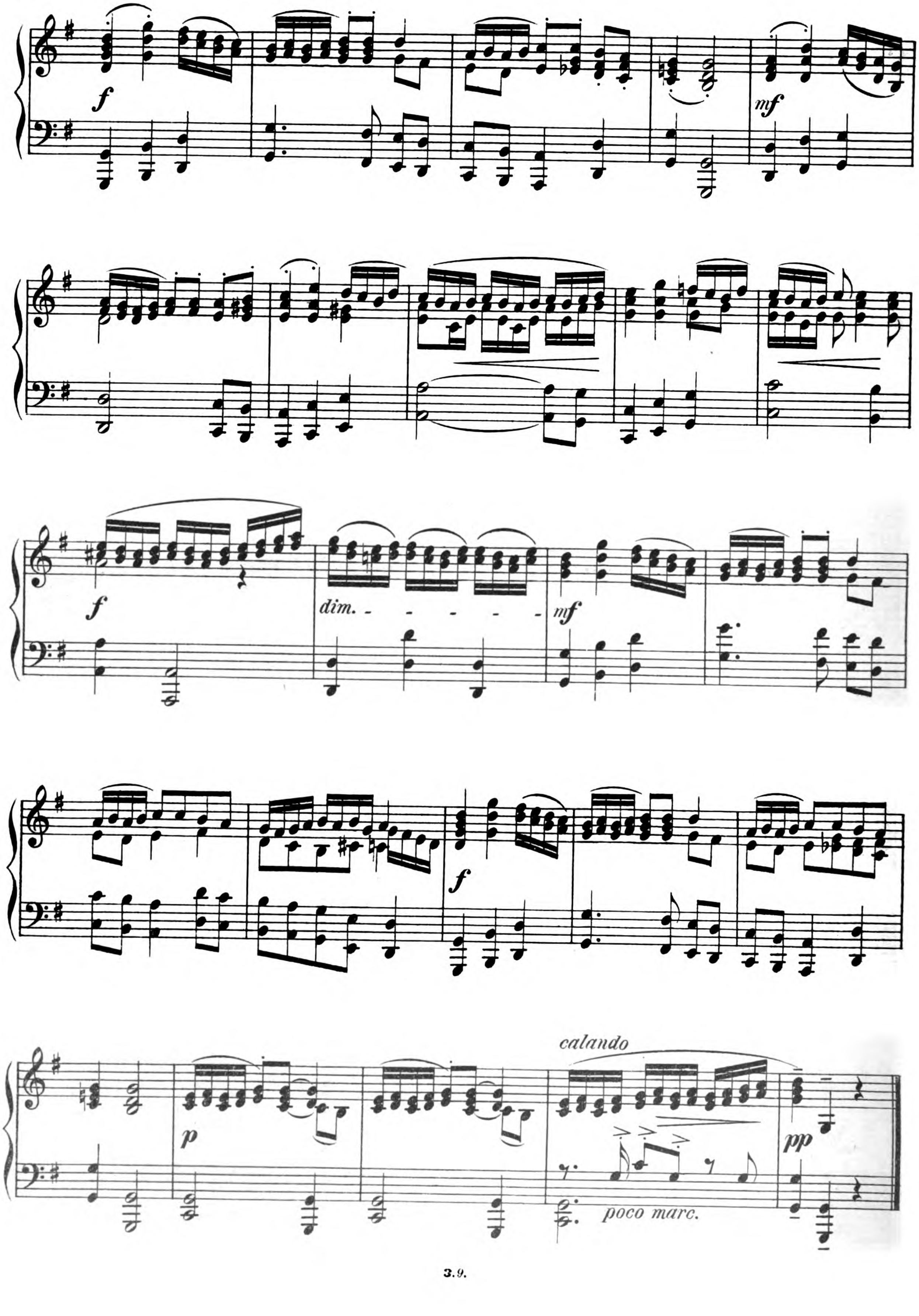


TRIO.



f
non legato
dim.
p
mf
p
cresc.
f
mare.
mp
non legato
mf
f cresc.
pesante
ff
dim.
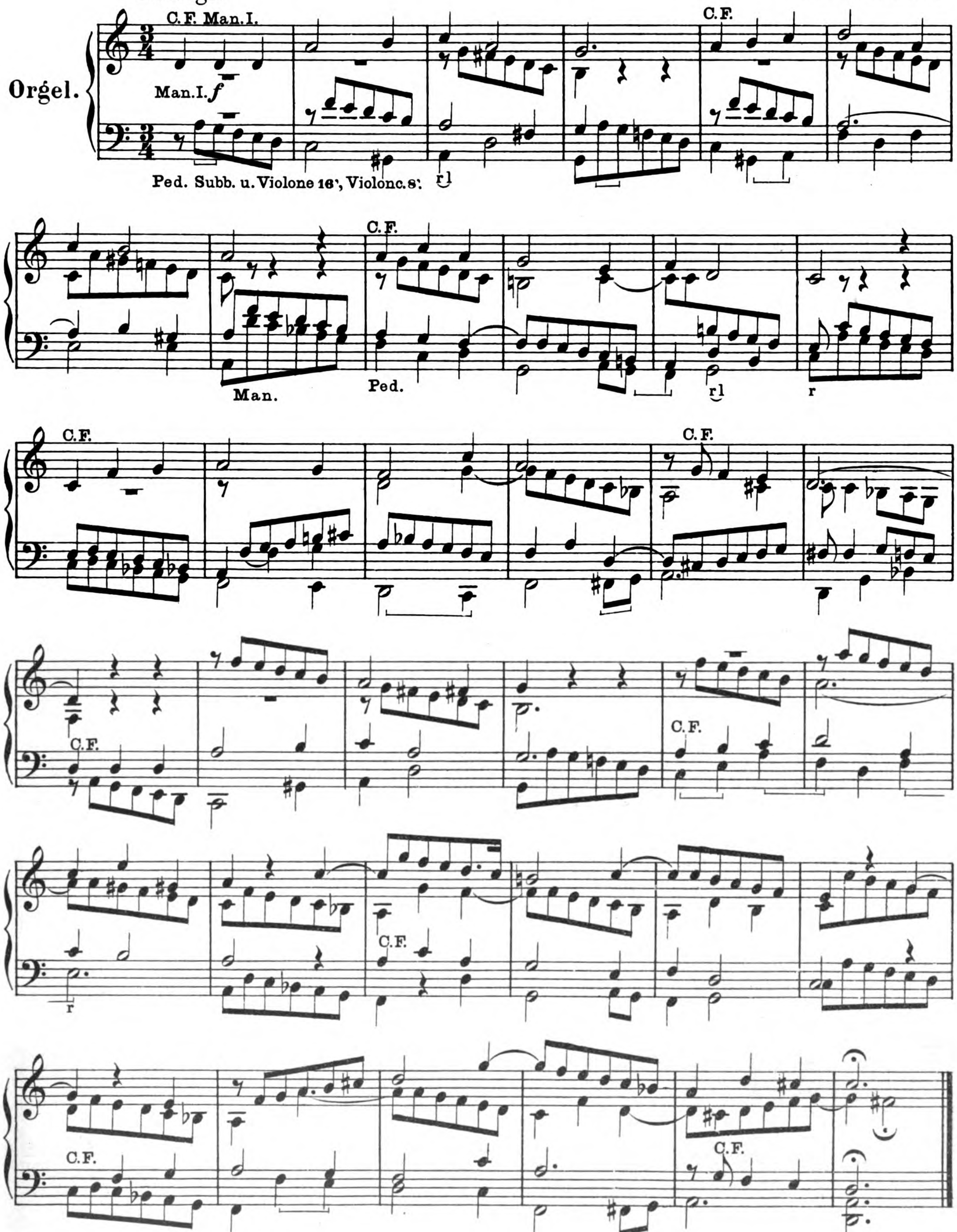

p
mf
p
cresc.
f
l. H.
marc.
l.H.
dim.
mf
dim.
p
poco rit.
Tempo primo.
mf


f
mf
f
dim.
mf
f
calando
p
pp
poco marc.

Erschienen ist der herrlich' Tag.

Bewegt.
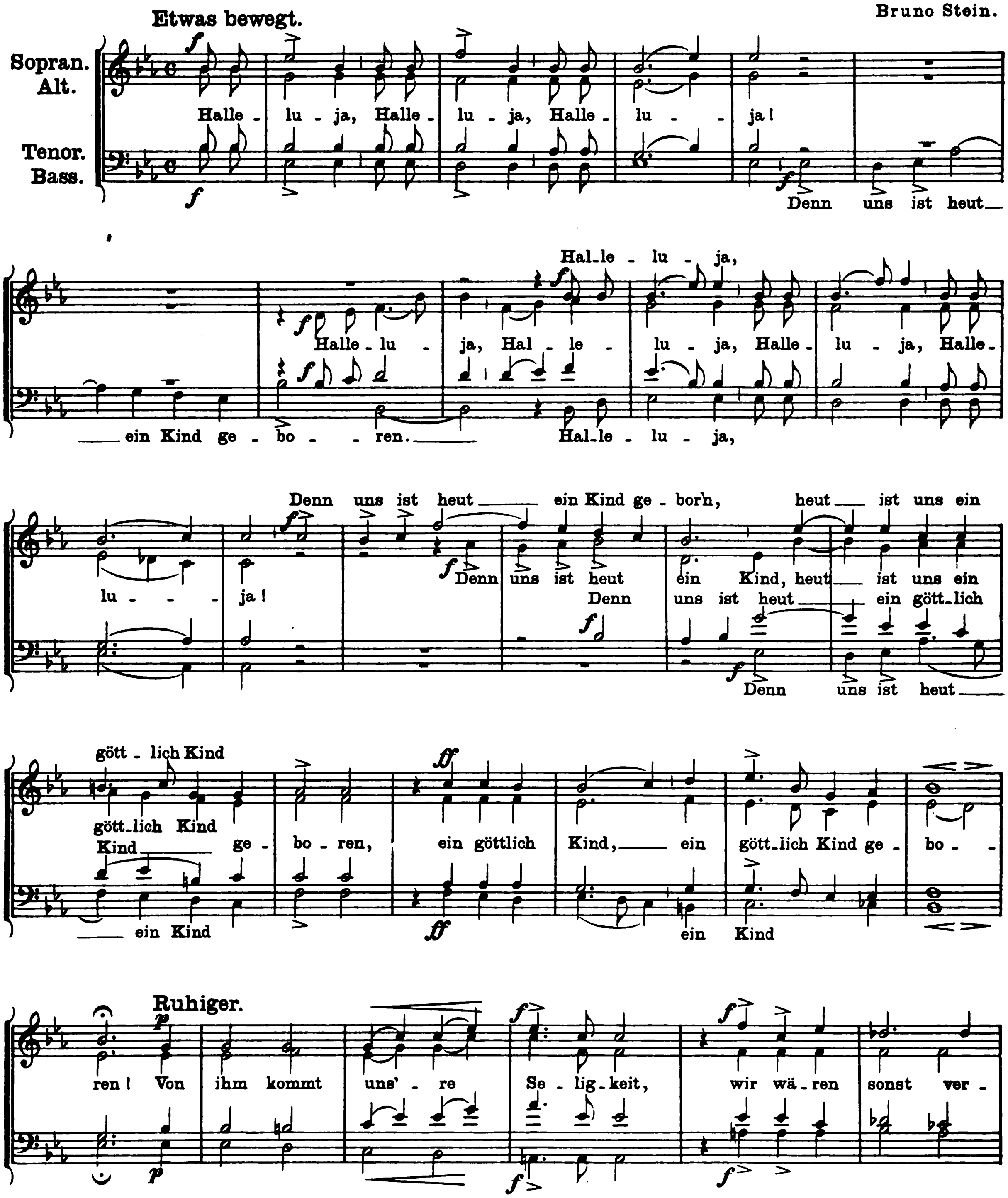
C. Steinhäuser.
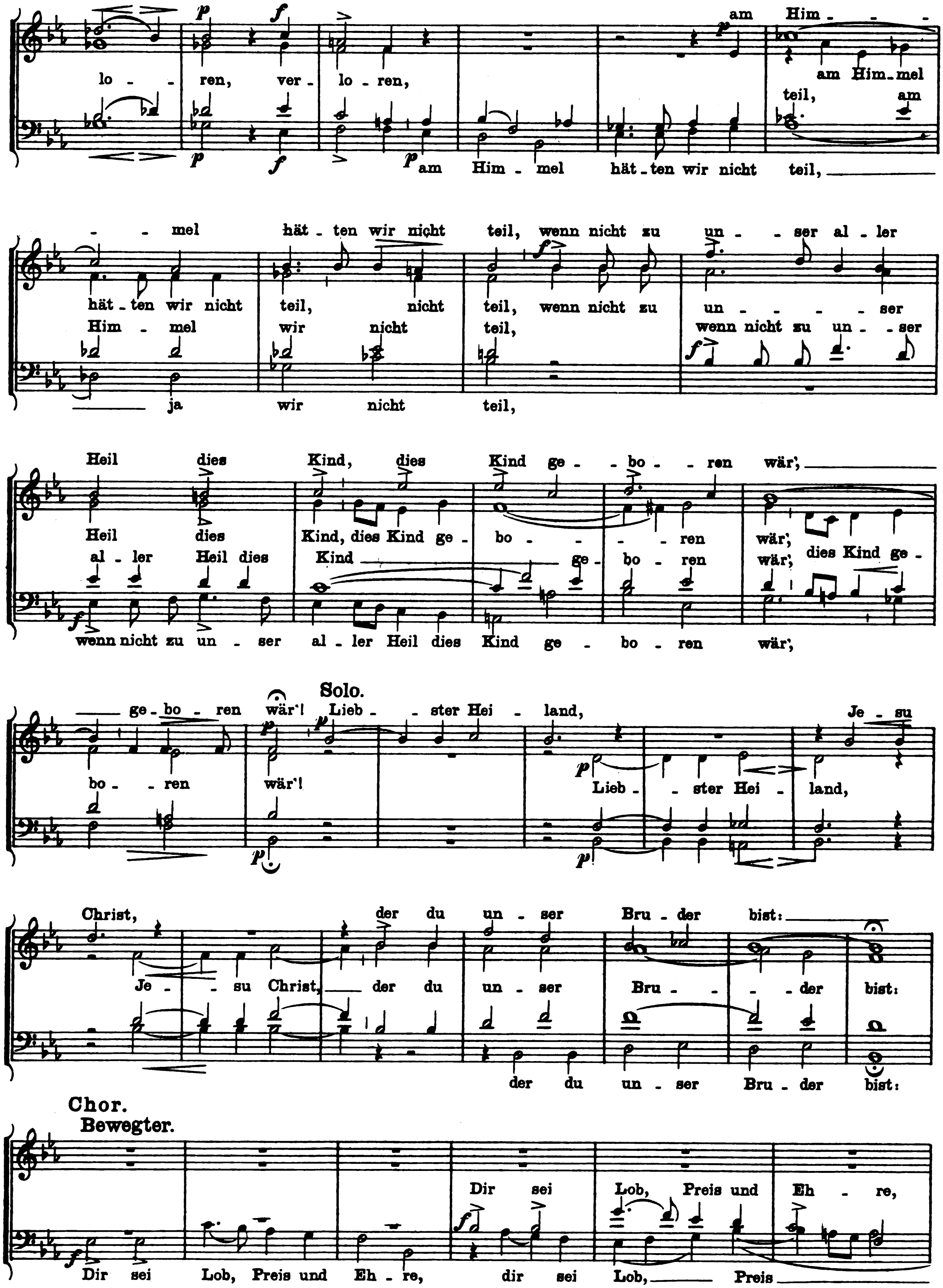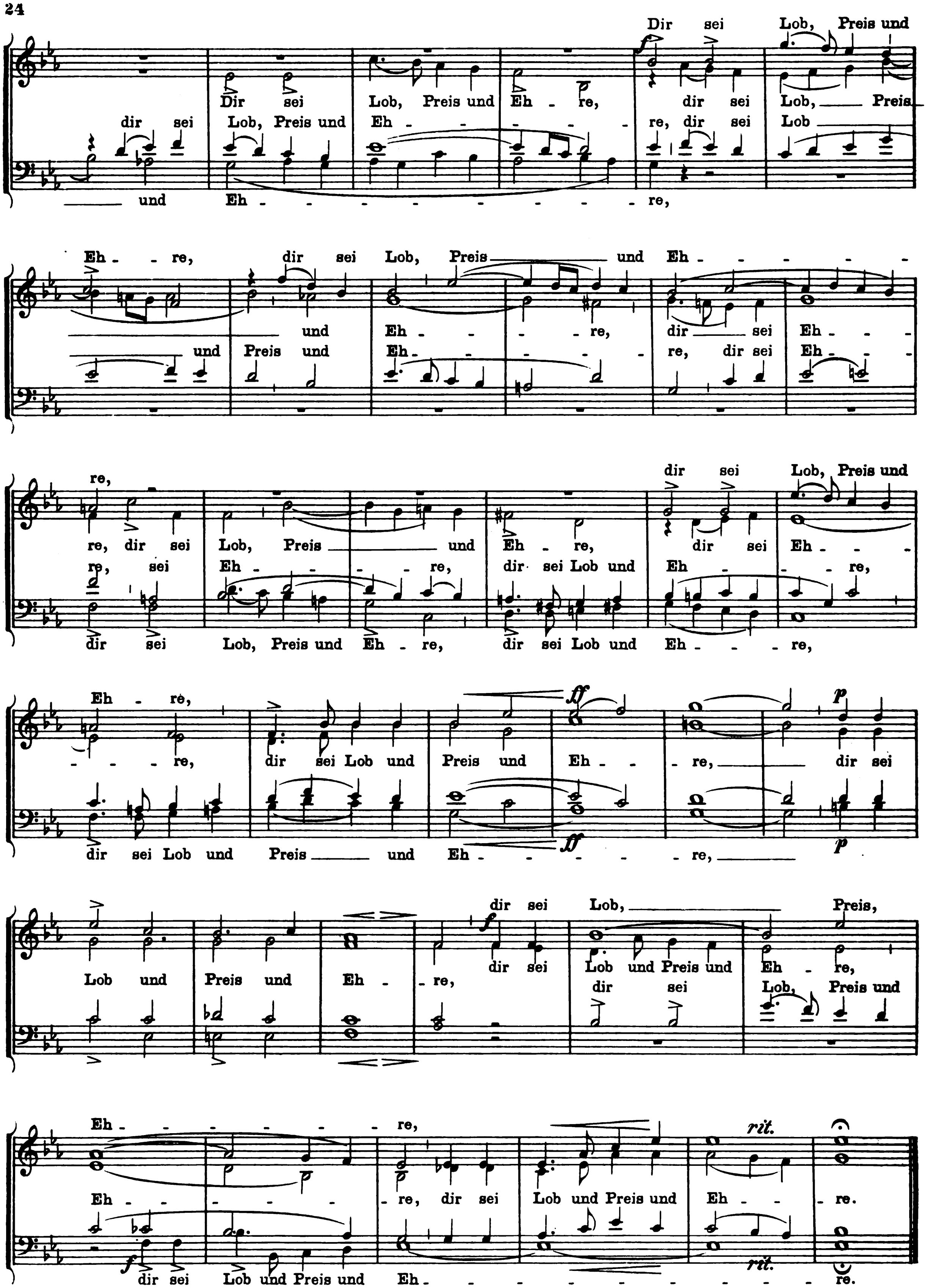


Uns ist ein Kind geboren.

(Altkirchlicher Text.)

Bruno Stein.




am Him - - -
lo - - ren, ver - lo - ren,
am Him - mel
teil, am
am Him - mel hät - ten wir nicht teil,
- - mel hät - ten wir nicht teil, wenn nicht zu un - - ser al - ler
hät - ten wir nicht teil, nicht teil, wenn nicht zu un - - - - ser
Him - mel wir nicht teil, wenn nicht zu un - - ser
ja wir nicht teil,
Heil dies Kind, dies Kind ge - - bo - - ren wär',
Heil dies Kind, dies Kind ge - bo - - ren wär',
al - ler Heil dies Kind ge - bo - ren wär', dies Kind ge -
wenn nicht zu un - ser al - ler Heil dies Kind ge - bo - ren wär',
Solo.
ge - bo - ren wär'! Lieb - ster Hei - land, Je - su
bo - - ren wär'! Lieb - - ster Hei - land,
Christ, der du un - ser Bru - der bist:
Je - su Christ, der du un - ser Bru - - - der bist:
der du un - ser Bru - der bist:
Chor.
Bewegter.
Dir sei Lob, Preis und Eh - re,
Dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Lob, Preis
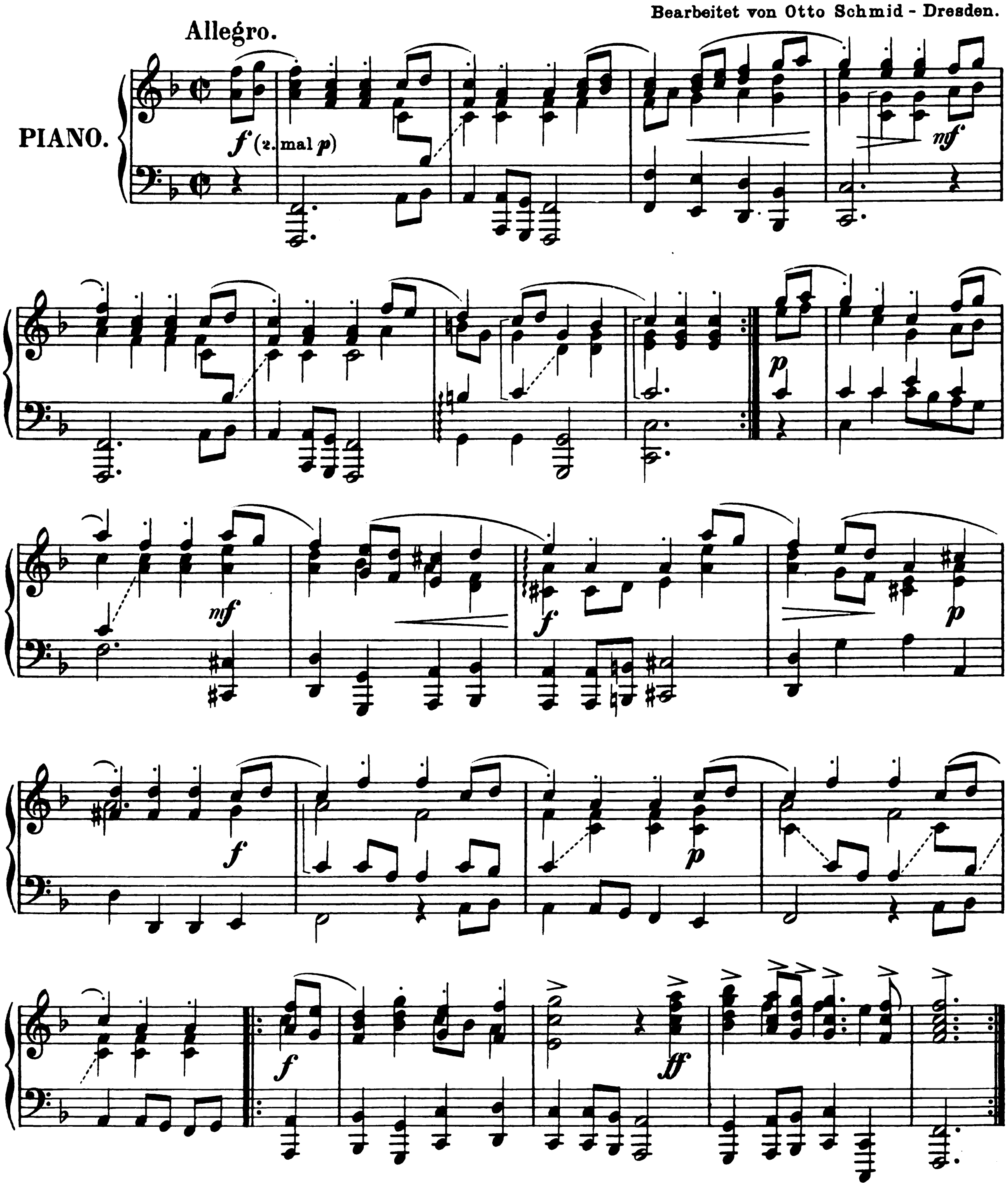

Dir sei Lob, Preis und
Dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Lob, Preis
dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Lob
und Eh - re,
Eh - re, dir sei Lob, Preis und Eh -
und Eh - re, dir sei Eh -
und Preis und Eh - re, dir sei Eh -
re,
re, dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Eh -
re, sei Eh - re, dir sei Lob und Eh - re,
dir sei Lob, Preis und Eh - re, dir sei Lob und Eh - re,
dir sei Lob, Preis und
Eh - re,
re, dir sei Lob und Preis und Eh - re, dir sei
dir sei Lob und Preis und Eh - re,
ff
p
dir sei Lob, Preis,
dir sei Lob und Preis und Eh - re,
Lob und Preis und Eh - re,
dir sei Lob, Preis und
Eh - re,
Eh - re, dir sei Lob und Preis und Eh - re.
dir sei Lob und Preis und Eh - re.
rit.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Bourée

aus einer Ouvertüre in F-dur.
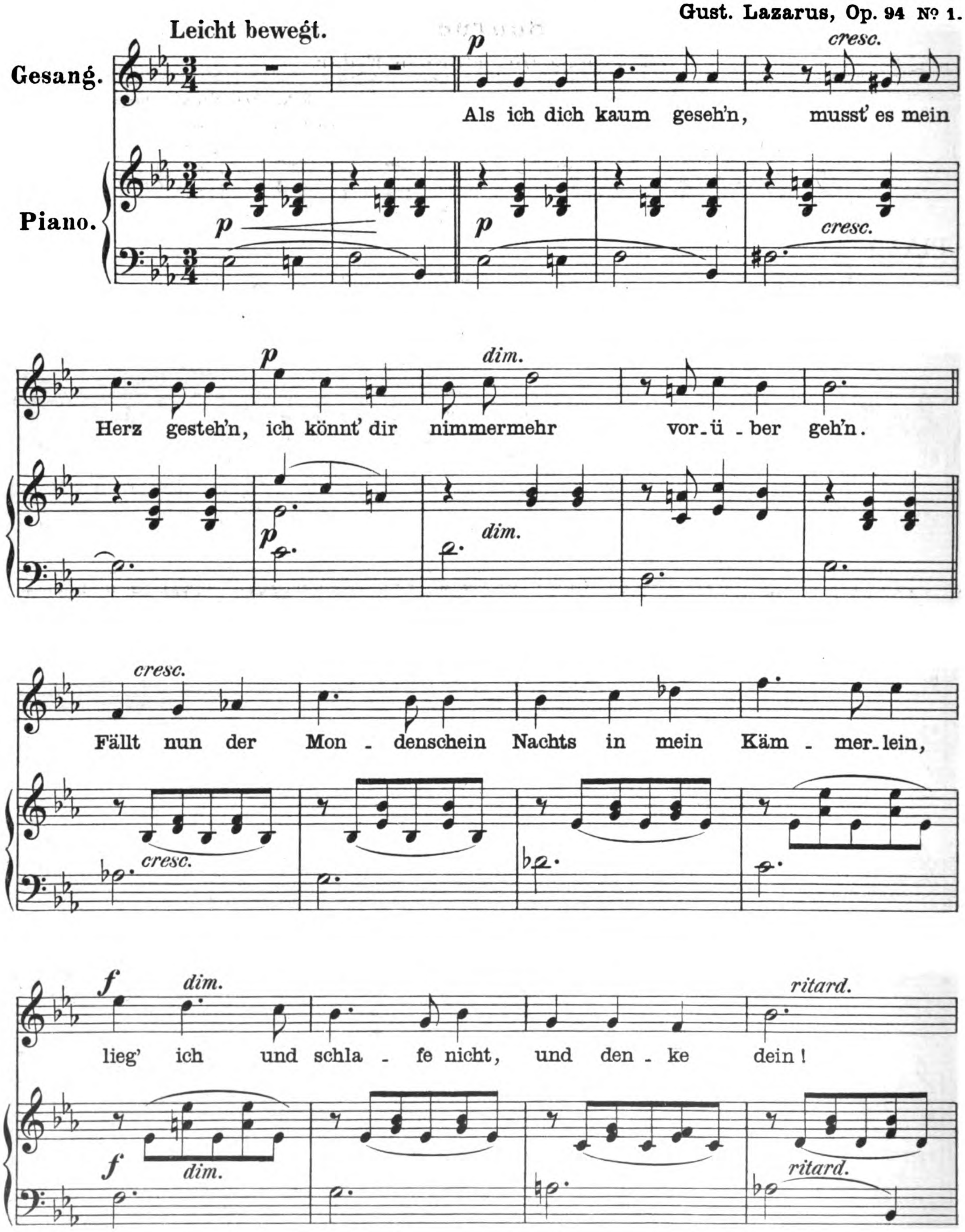
Joh. Jos. Fux[+] (1660-1741).
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.
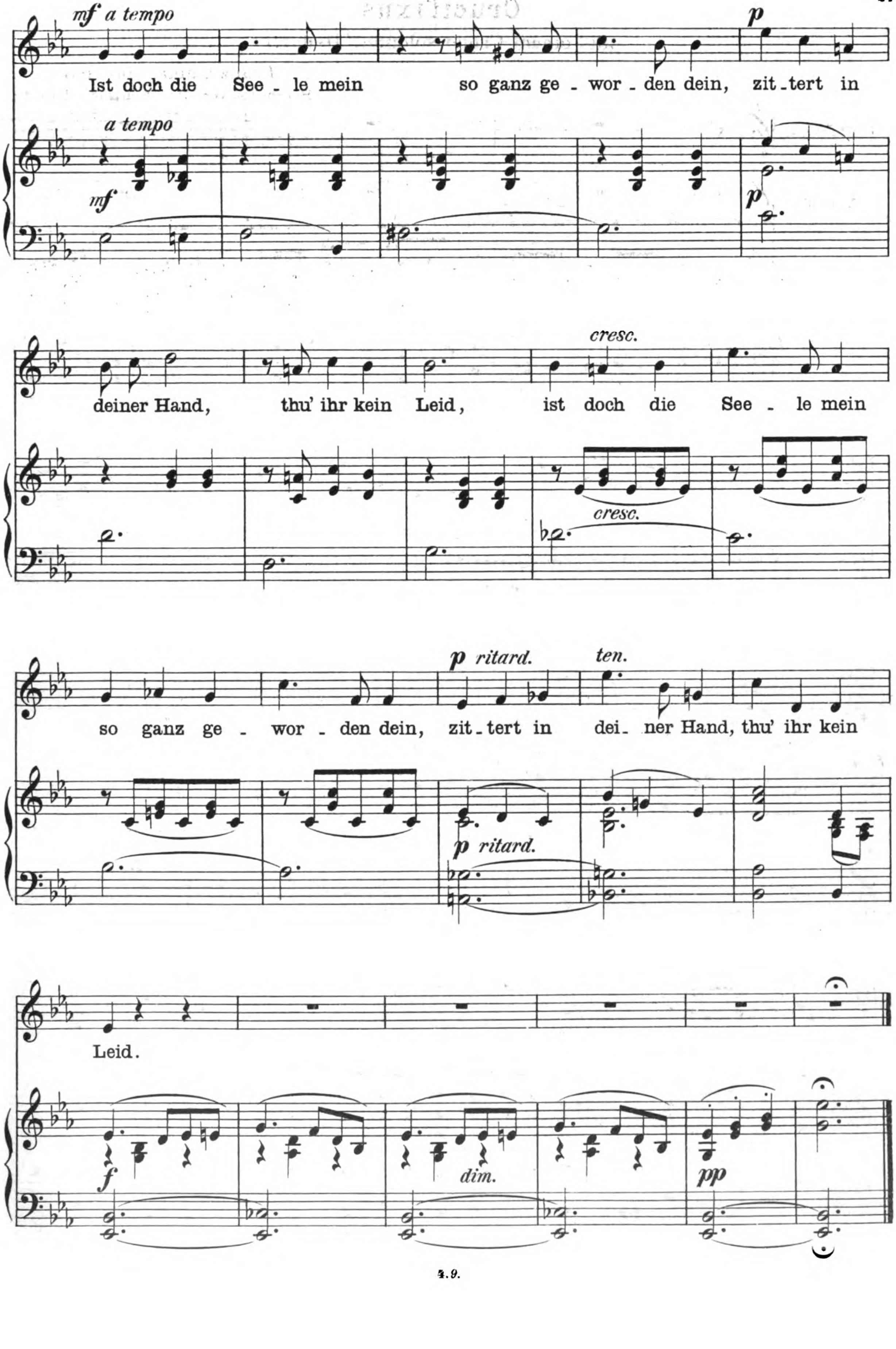


+) „Caroli VI. erster Kapellmeister," wie er sich selber nannte, bekannt durch sein kontrapunktisches Prunkstück, die „Missa canonica" u. sein berühmtes theoretisches Werk, den „Gradus ad Parnassum.

Im Volkston.

Gust. Lazarus, Op. 94 No 1.
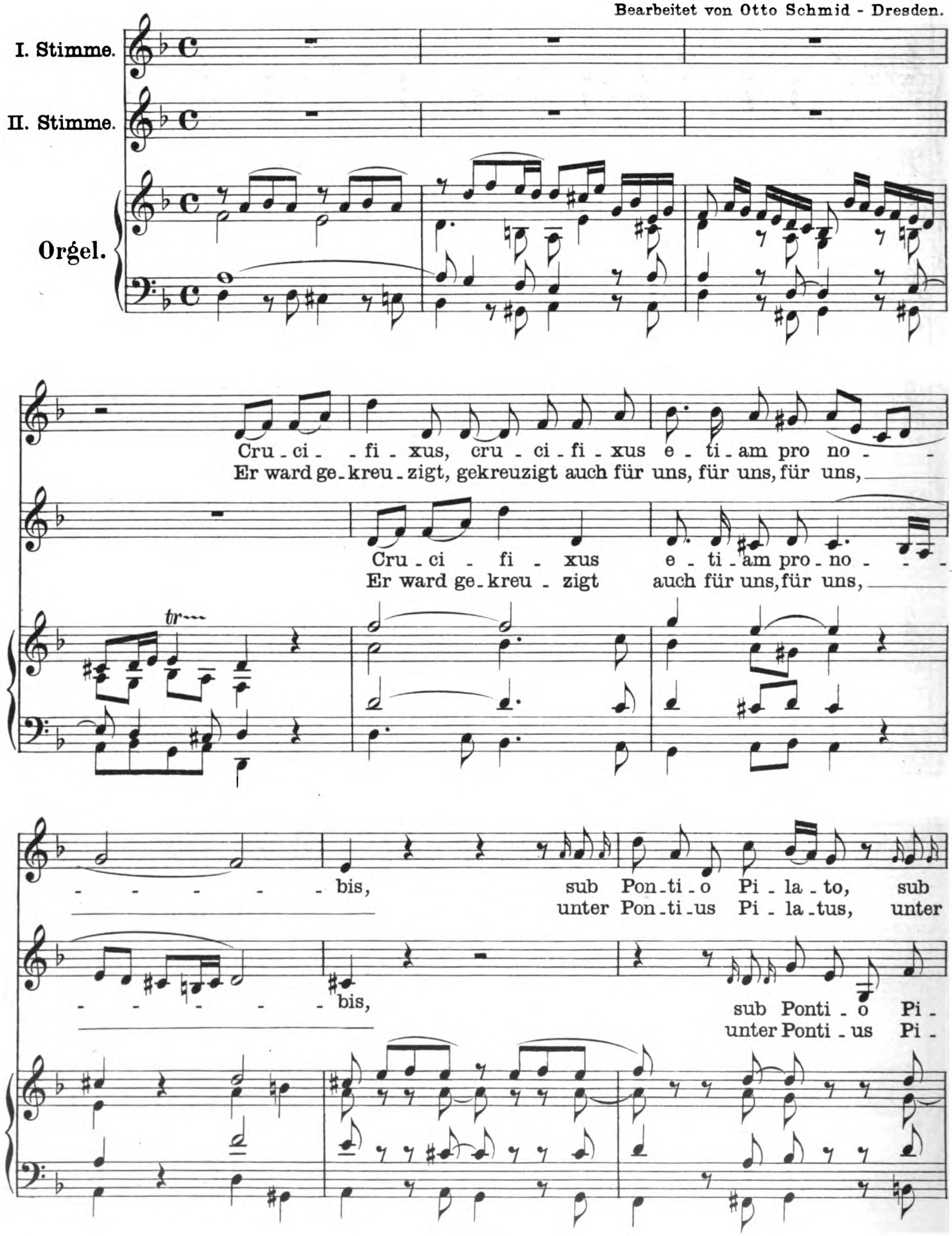



mf a tempo
p
Ist doch die See - le mein so ganz ge - wor - den dein, zit - tert in
a tempo
mf
p
cresc.
deiner Hand, thu' ihr kein Leid, ist doch die See - le mein
cresc.
p ritard.
ten.
so ganz ge - wor - den dein, zit - tert in dei - ner Hand, thu' ihr kein
p ritard.
Leid.
f
dim.
pp
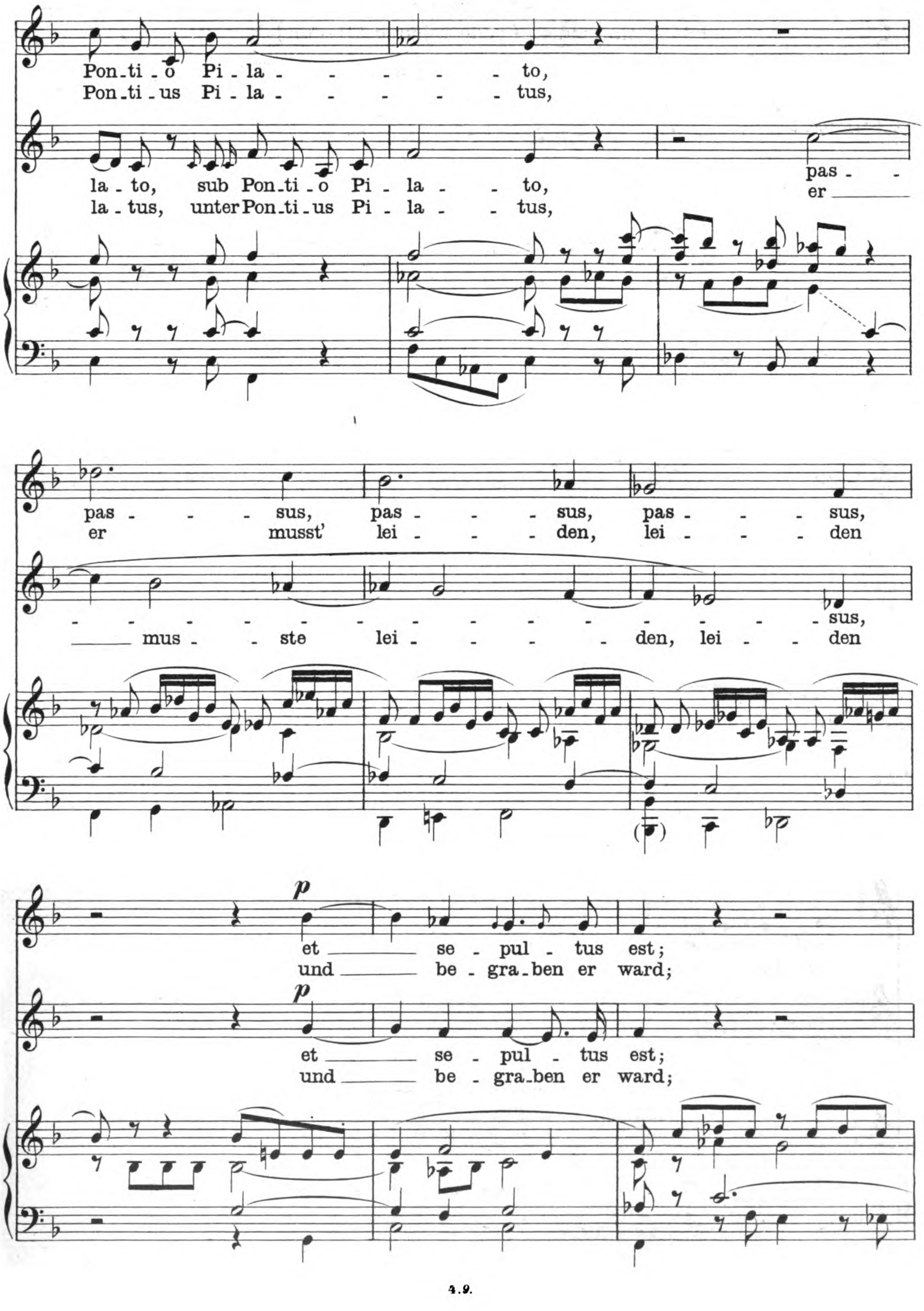
Crucifixus
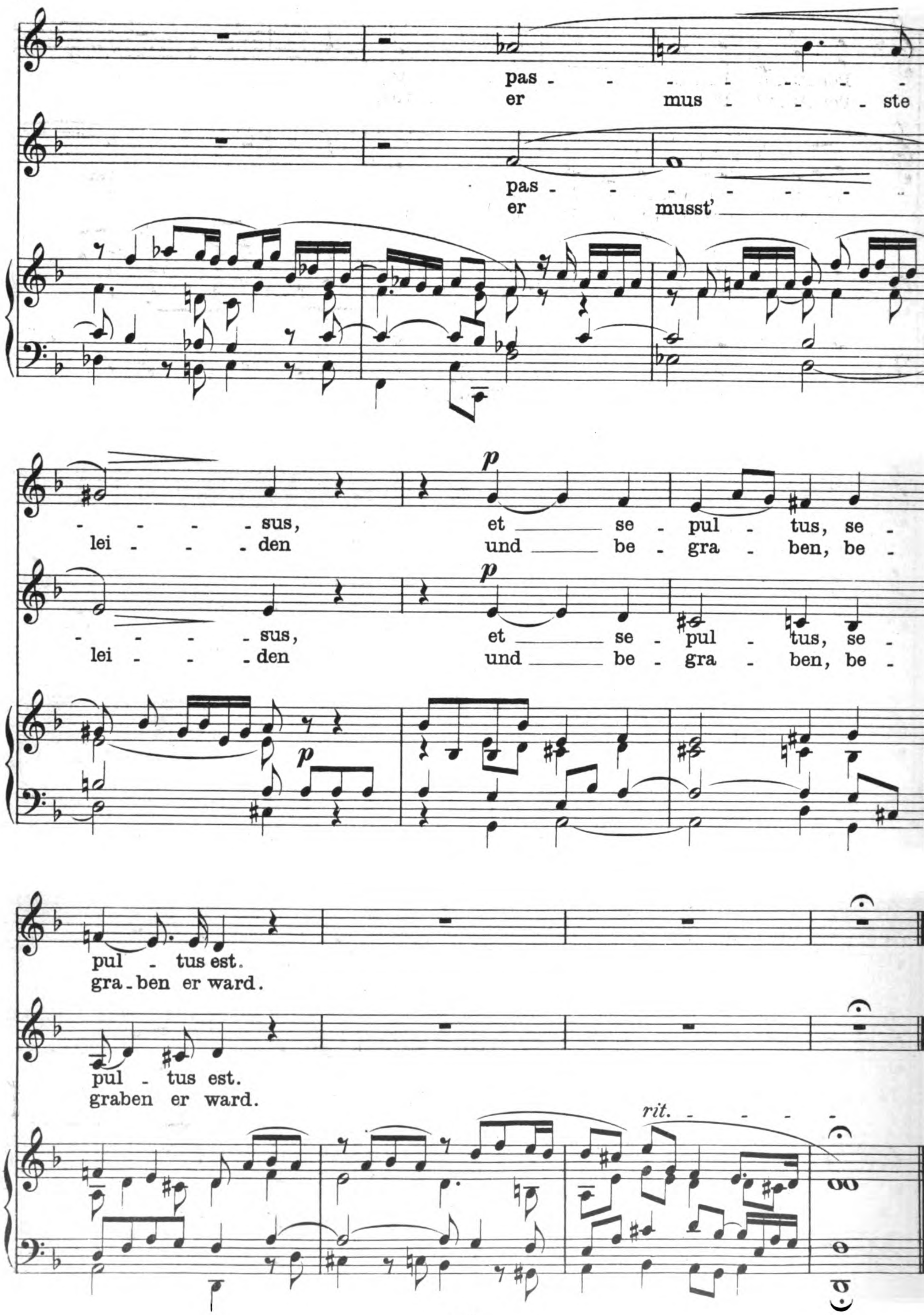
aus einem Credo solenne.(D-dur.)

Franz Tuma (1704 - 1774).

Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.




Pon_ti_o Pi_la_ - - - - - to,
Pon_ti_us Pi_la_ - - - - - - tus,
la_to, sub Pon_ti_o Pi_la_ - to, pas_ -
la_tus, unter Pon_ti_us Pi_la_ - tus, er
pas_ - - sus, pas_ - - - sus, pas_ - - - sus,
er musst' lei_ - - - den, lei_ - - - den
- - - - - - - - - - - - - sus,
mus_ - ste lei_ - - - - den, lei_ - - den
et se_pul_tus est;
und be_gra_ben er ward;
et se_pul_ tus est;
und be_gra_ben er ward;

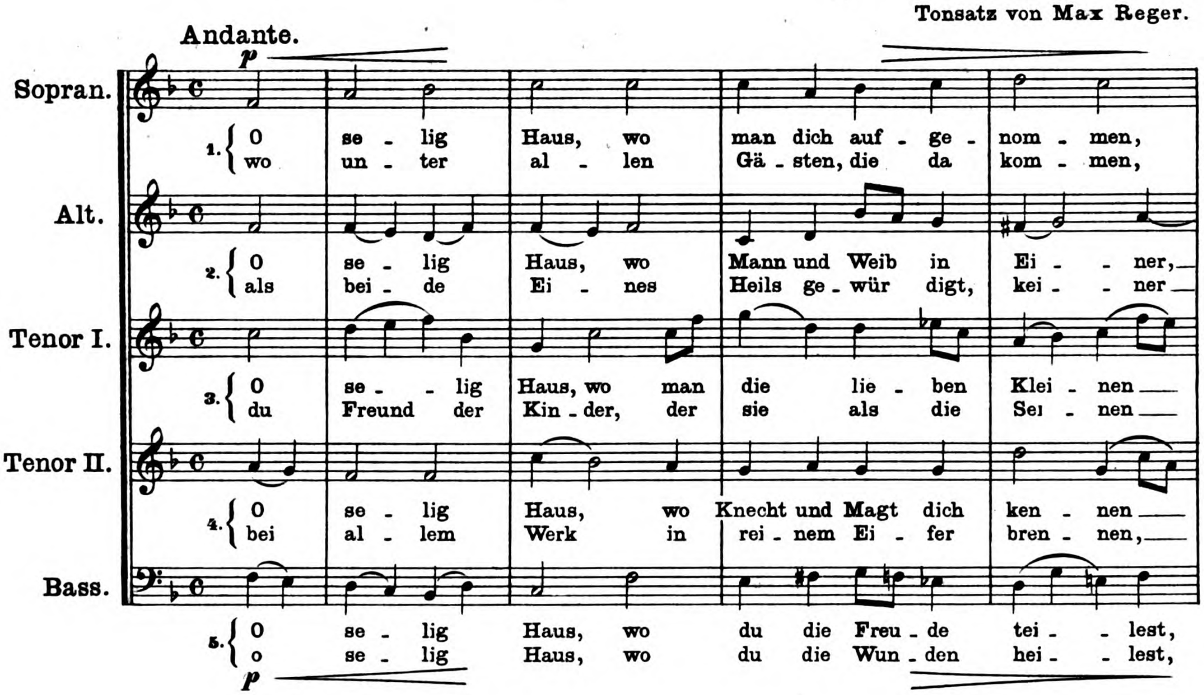

pas - - - - - - - - -
er mus - - - ste
pas - - - - - - - -
er musst'
- - - - sus,
lei - - - den
p
et se pul - tus, se -
und be - gra - ben, be -
- - - - sus,
lei - - - den
p
et se - pul - tus, se -
und be - gra - ben, be -
p
pul - tus est.
gra - ben er ward.
pul - tus est.
graben er ward.
rit. - - - -

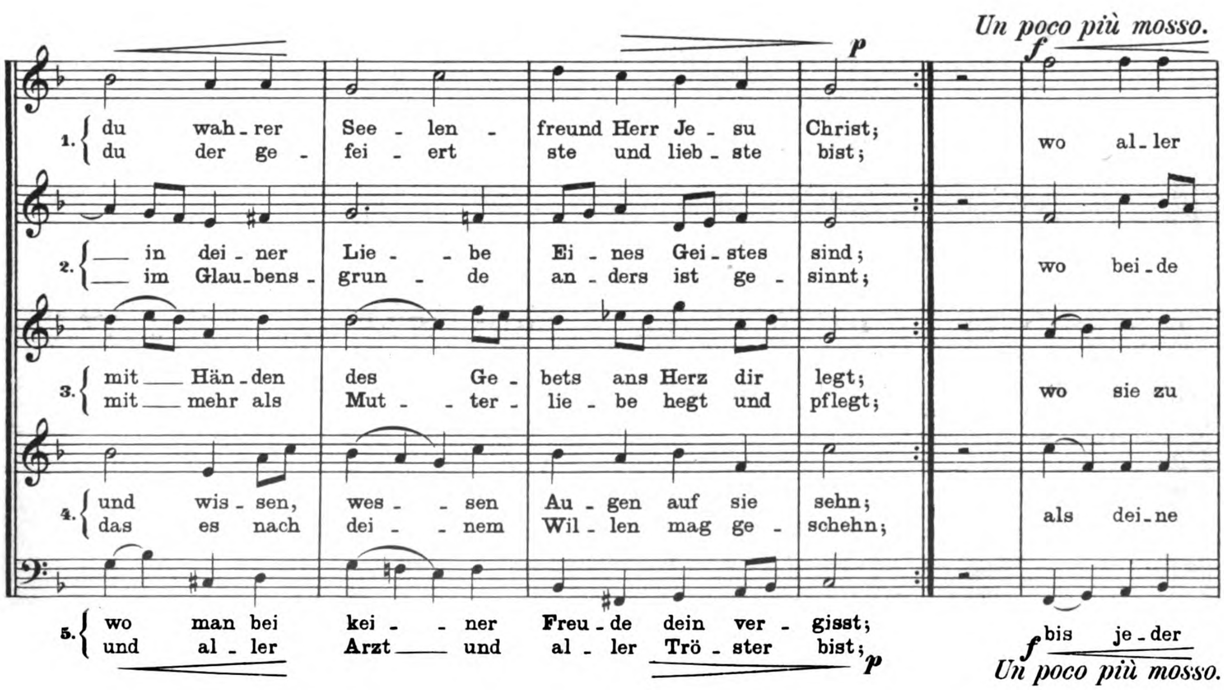
O selig Haus.
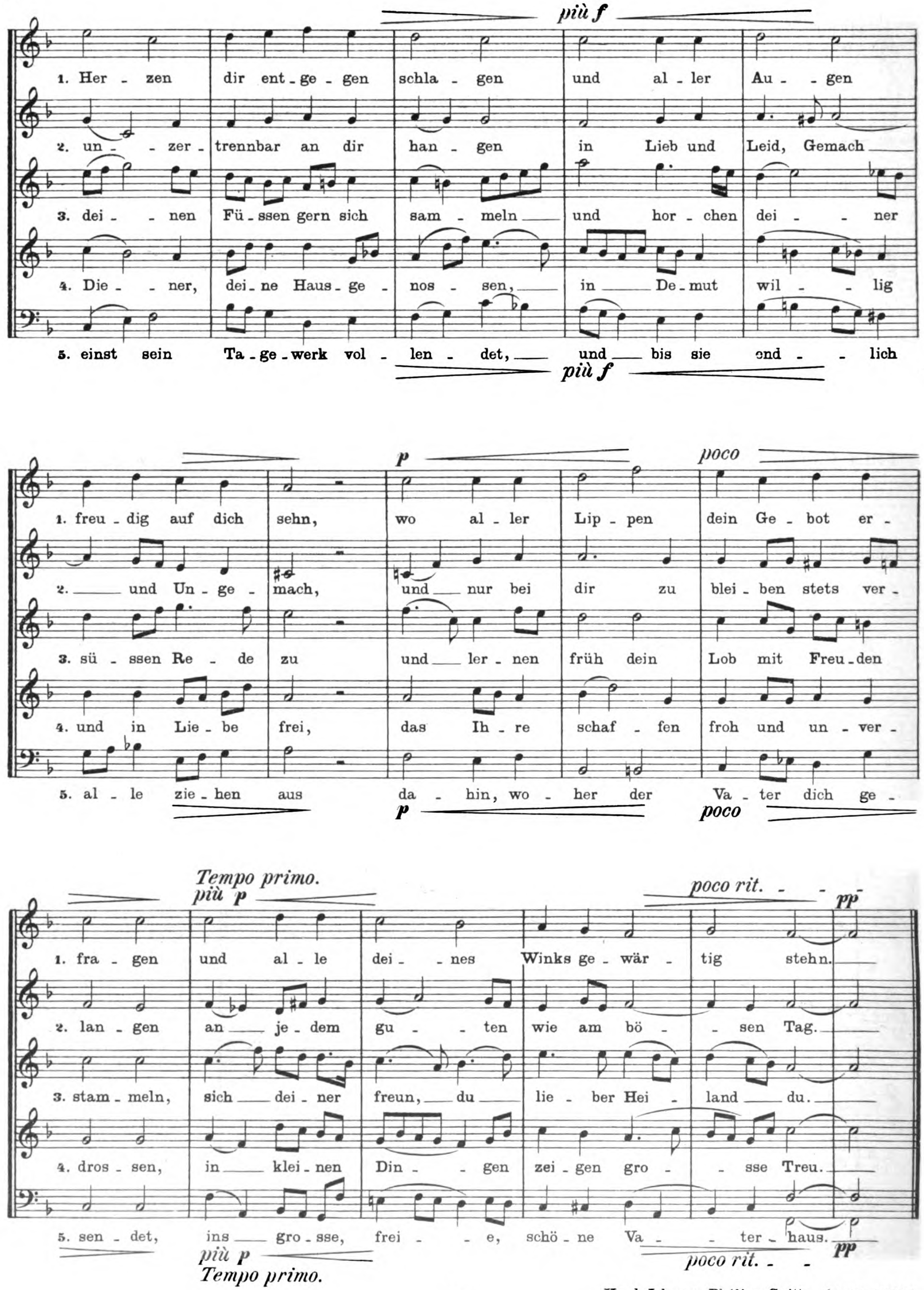
(Französ. Psalter, 1547.)

Trauungsgesang.

Tonsatz von Max Reger.
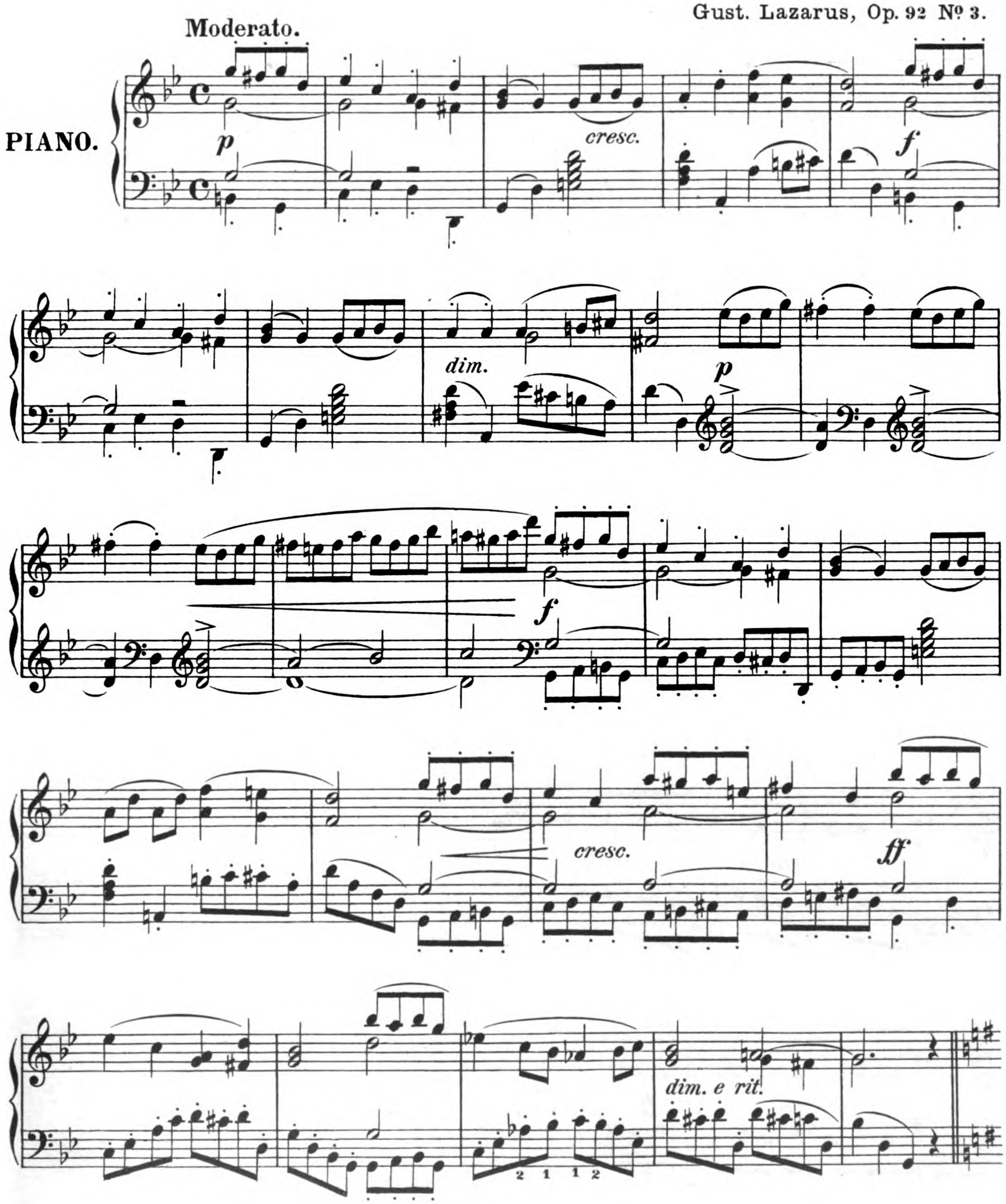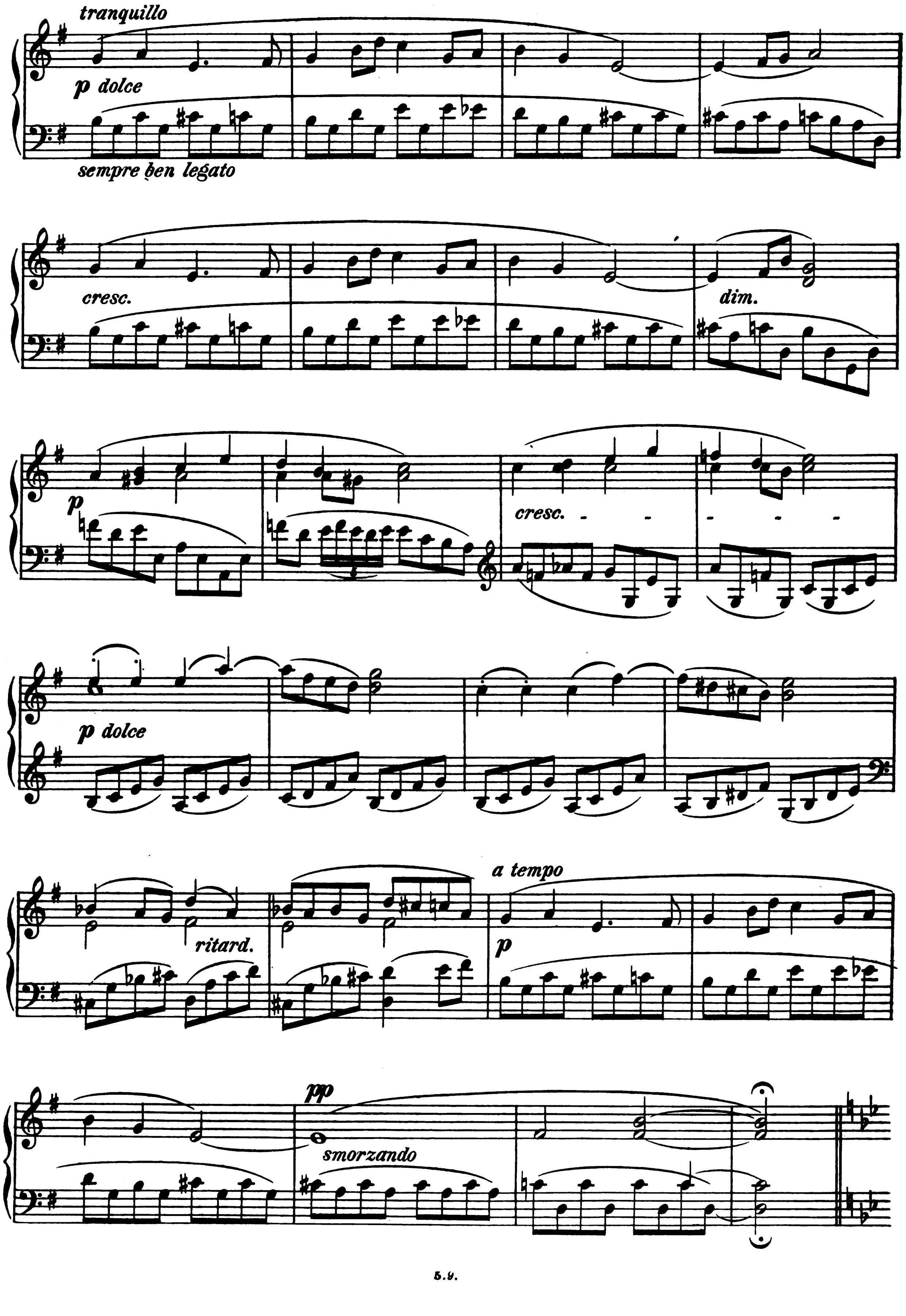






Karl Johann Philipp Spitta. (1801-1859.)
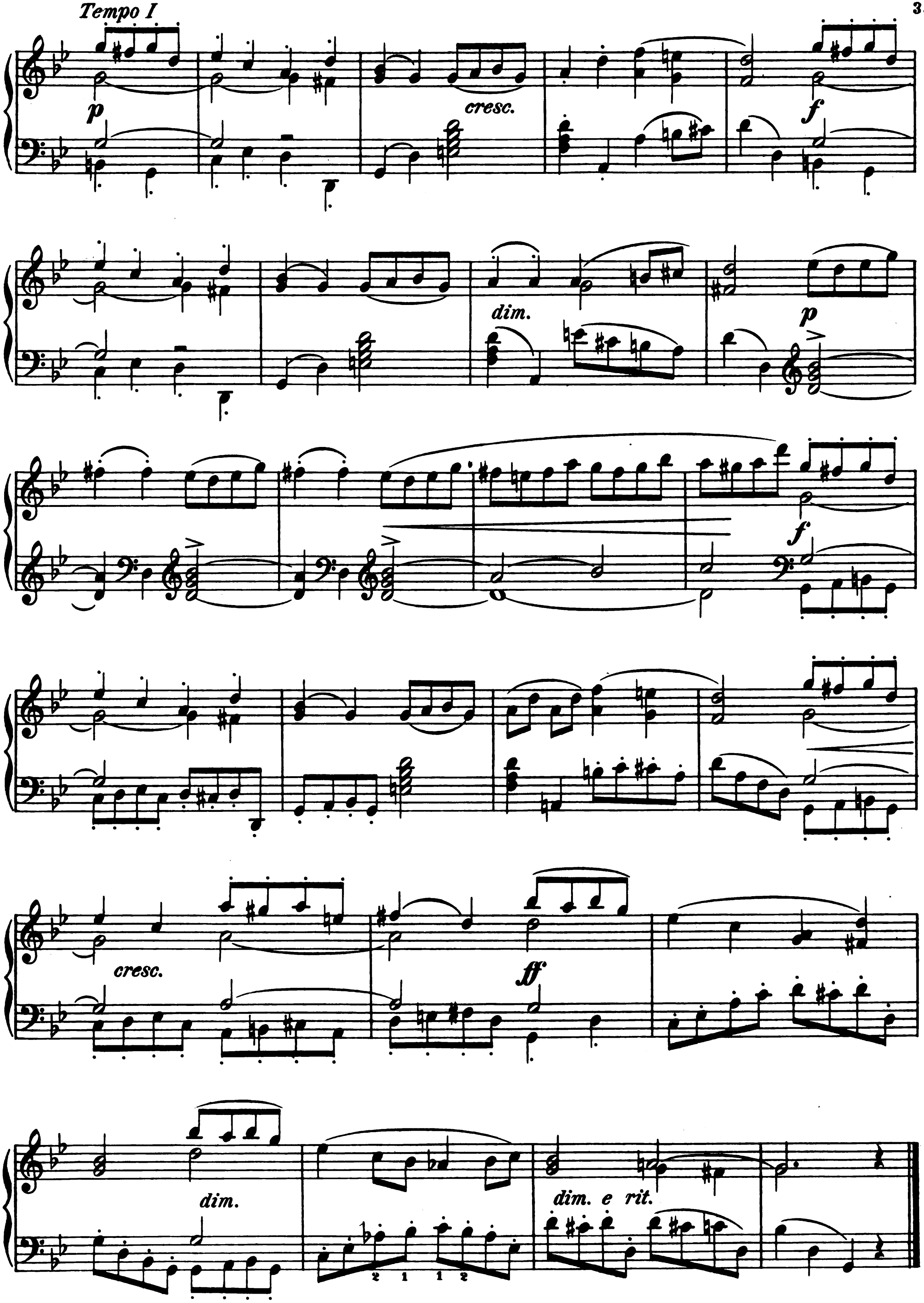
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Gavotte à l' antique

Gust. Lazarus, Op. 92 № 3.
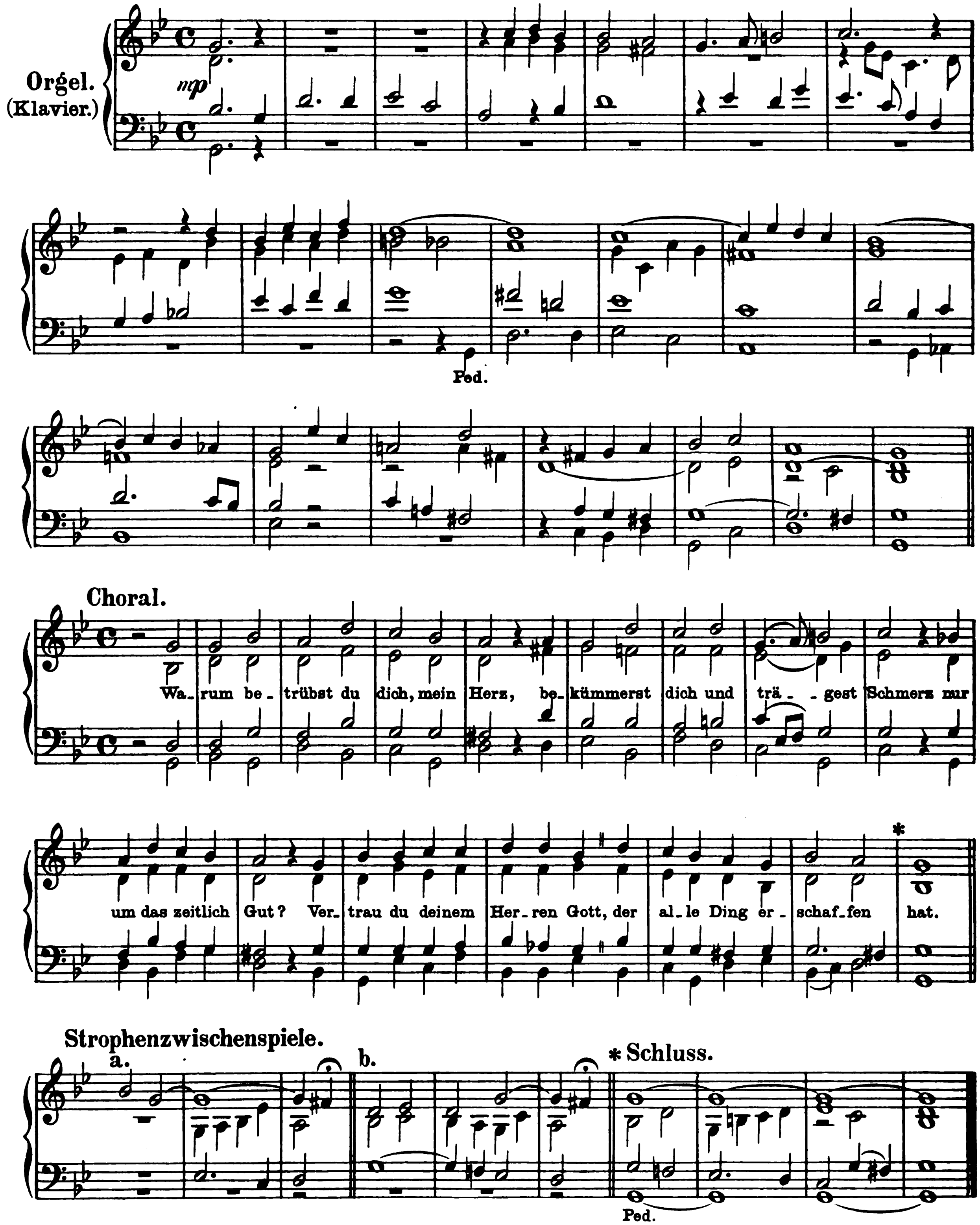



tranquillo
p dolce
sempre ben legato
cresc.
dim.
p
cresc.
p dolce
ritard.
a tempo
p
pp
smorzando


Tempo I
p
cresc.
f
dim.
p
f
cresc.
ff
dim.
dim. e rit.
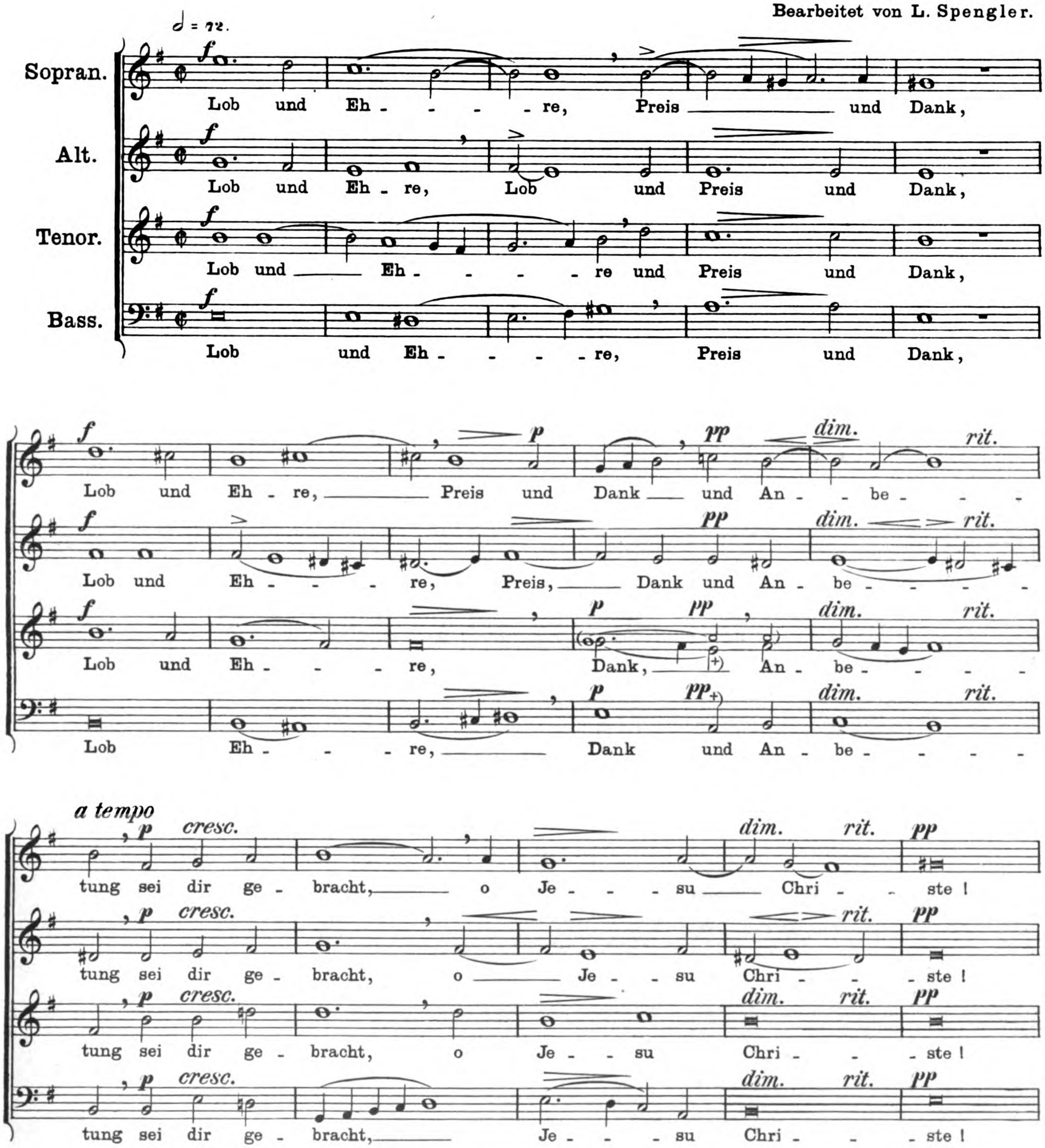
Warum betrübst du dich, mein Herz.

J. G. Herzog.
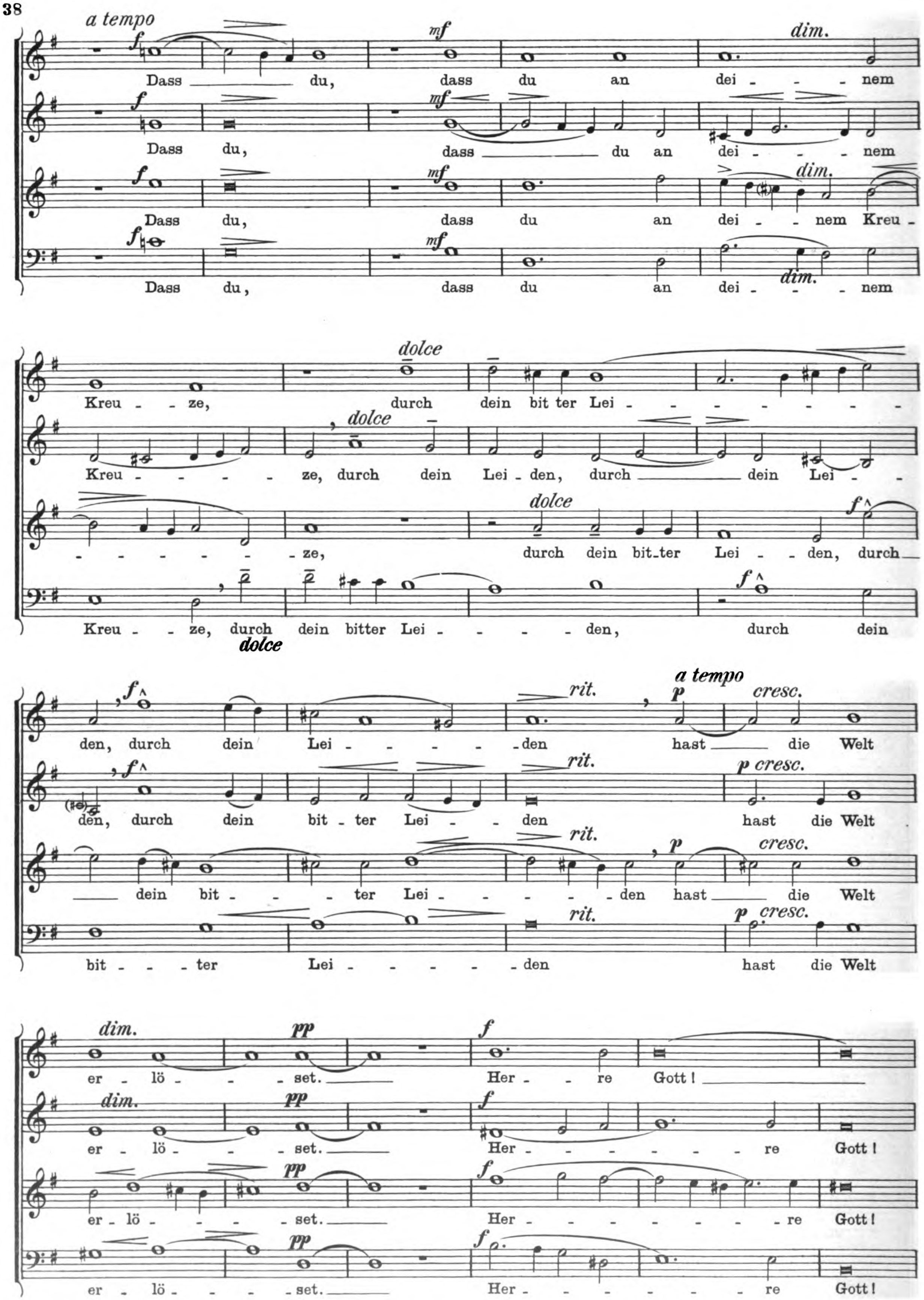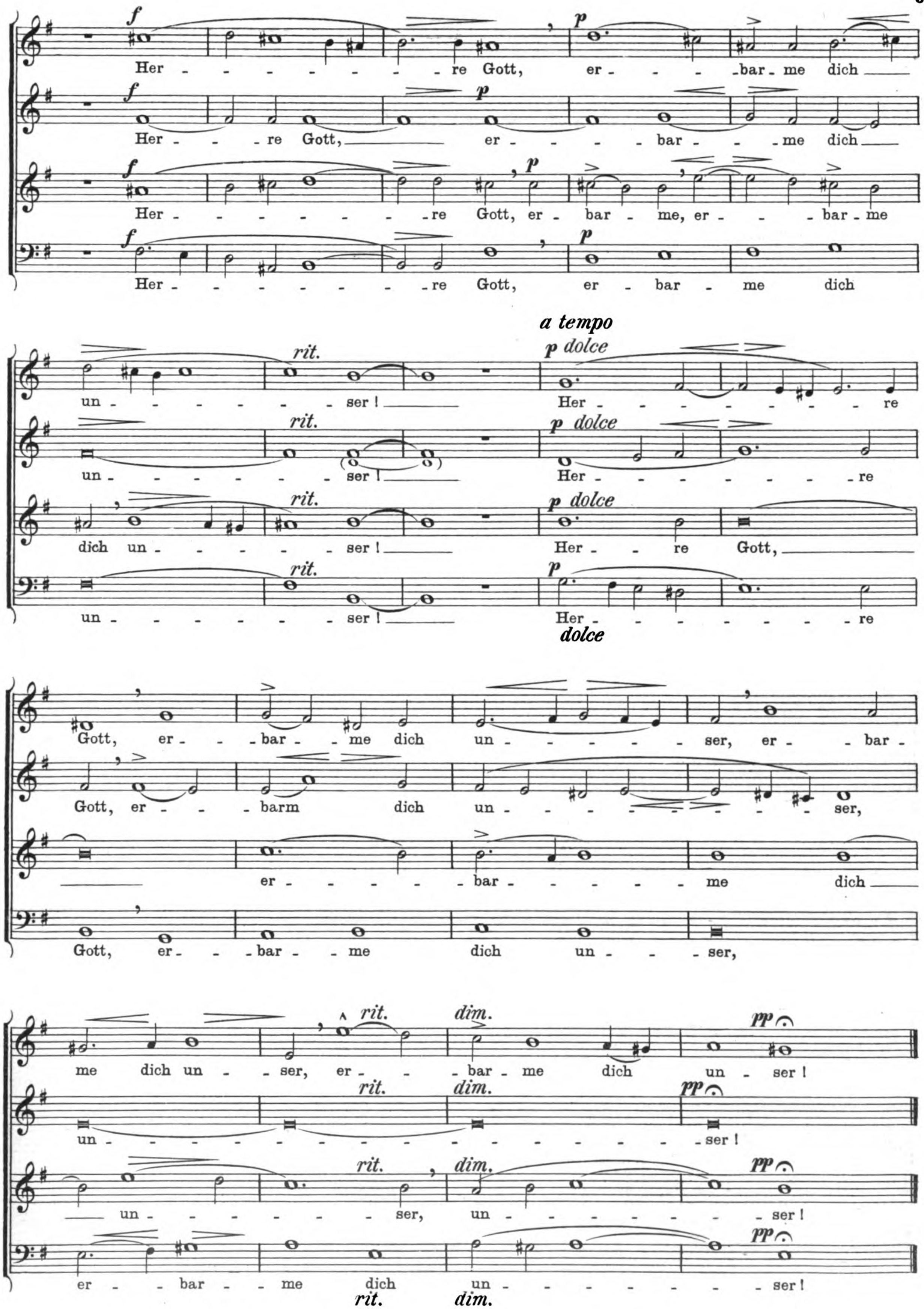


Adoramus.

Guiseppe Corsi um 1667.
Bearbeitet von L. Spengler.



+) Auf die Quintenfolgen zwischen Bass und Tenor: {e - fis - g / A - H - c} und {fis / H} möchte ich besonders aufmerksam machen, sie üben im *pp* einen eigentümlichen Reiz aus. Eventuell kann man auch die eingeklammerten Noten singen.


a tempo
Dass du, dass du an dei - - - nem
Dass du, dass du an dei - - - nem
Dass du, dass du an dei - - nem Kreu -
Dass du, dass du an dei - - - nem
dim.
Kreu - - ze, durch dein bit ter Lei - - - - - - - - -
Kreu - - - - - ze, durch dein Lei - den, durch dein Lei -
- - - - - - ze, durch dein bit - ter Lei - - den, durch
Kreu - - ze, durch dein bitter Lei - - - - - den, durch dein
dolce
den, durch dein Lei - - - - - - den hast die Welt
den, durch dein bit - ter Lei - - den hast die Welt
dein bit - - - ter Lei - - - - - - den hast die Welt
bit - - - ter Lei - - - - - - den hast die Welt
rit.
a tempo
cresc.
er - lö - - - - set. Her - - re Gott!
er - lö - - - - set. Her - - - - - - - re Gott!
er - lö - - - - - set. Her - - - - - - - - re Gott!
er - lö - - - - - set. Her - - - - - - - - re Gott!
dim.
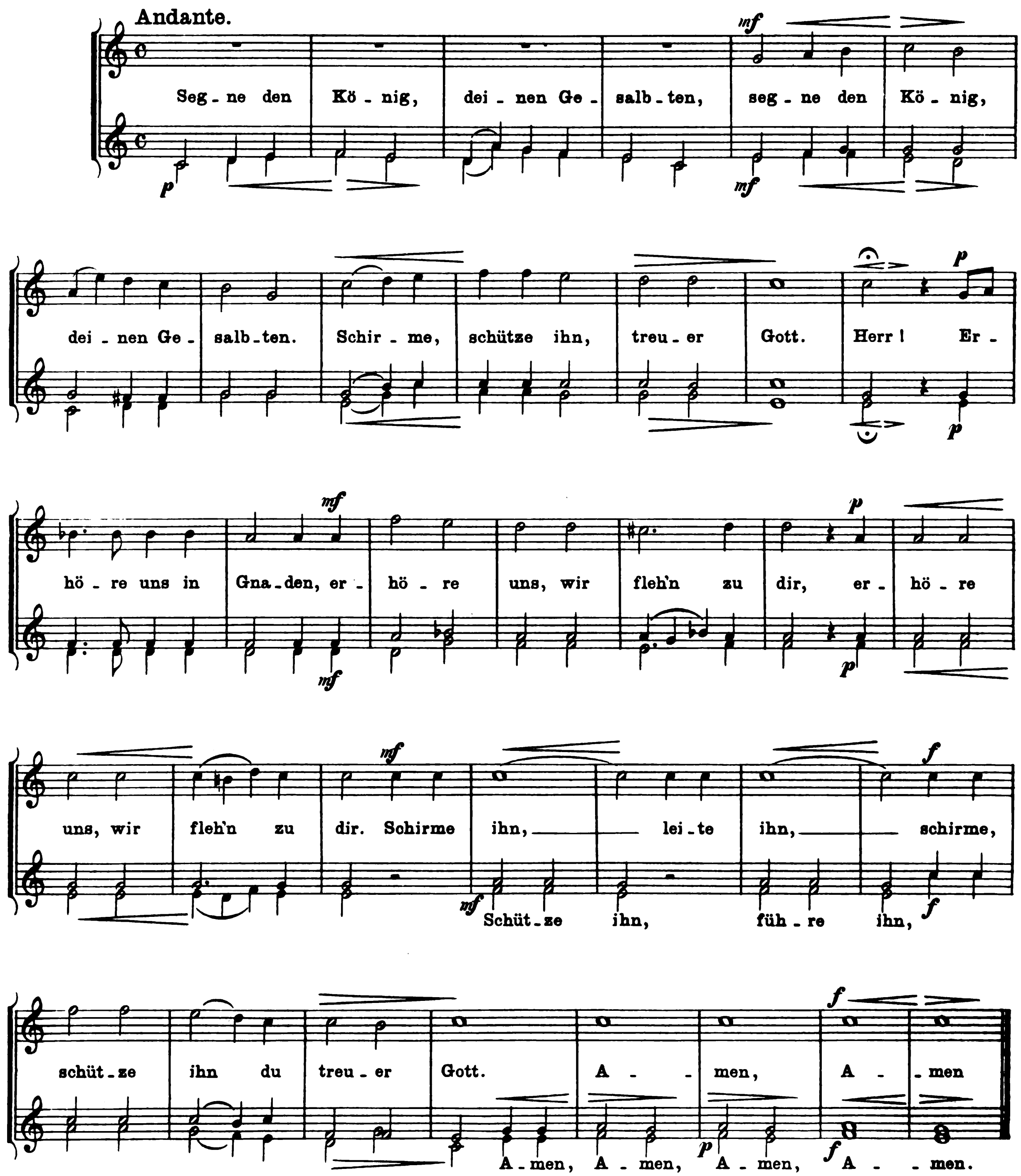


Dieser Chor ist aus L. Spengler's „Blüten und Perlen der Musica sacra" entnommen.

Gebet: Segne den König.

Für drei Kinderstimmen.

F. Räck.
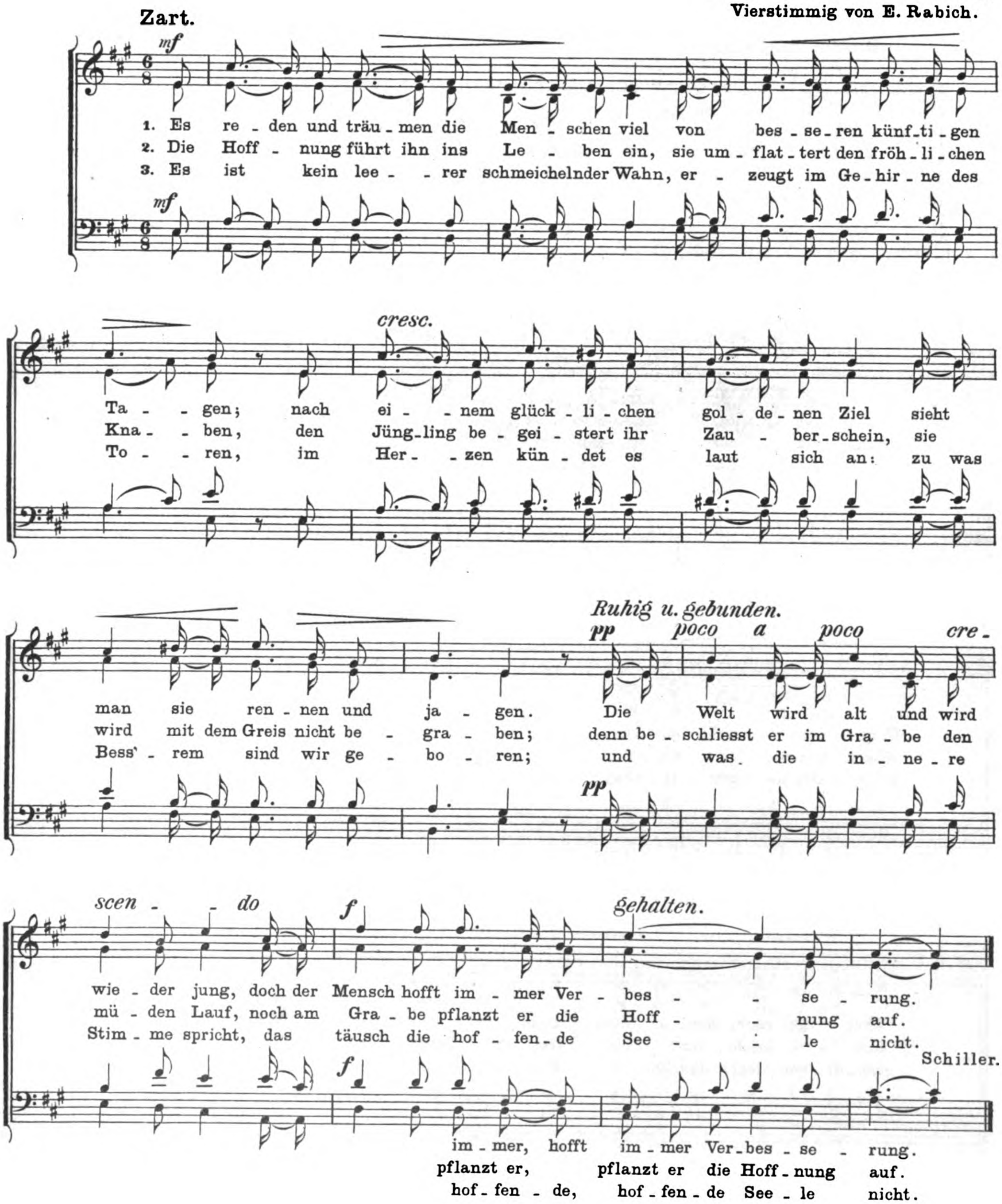


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Die Hoffnung.

Für gemischten Chor.

J. Fr. Reichardt (1752 - 1814).
Vierstimmig von E. Rabich.
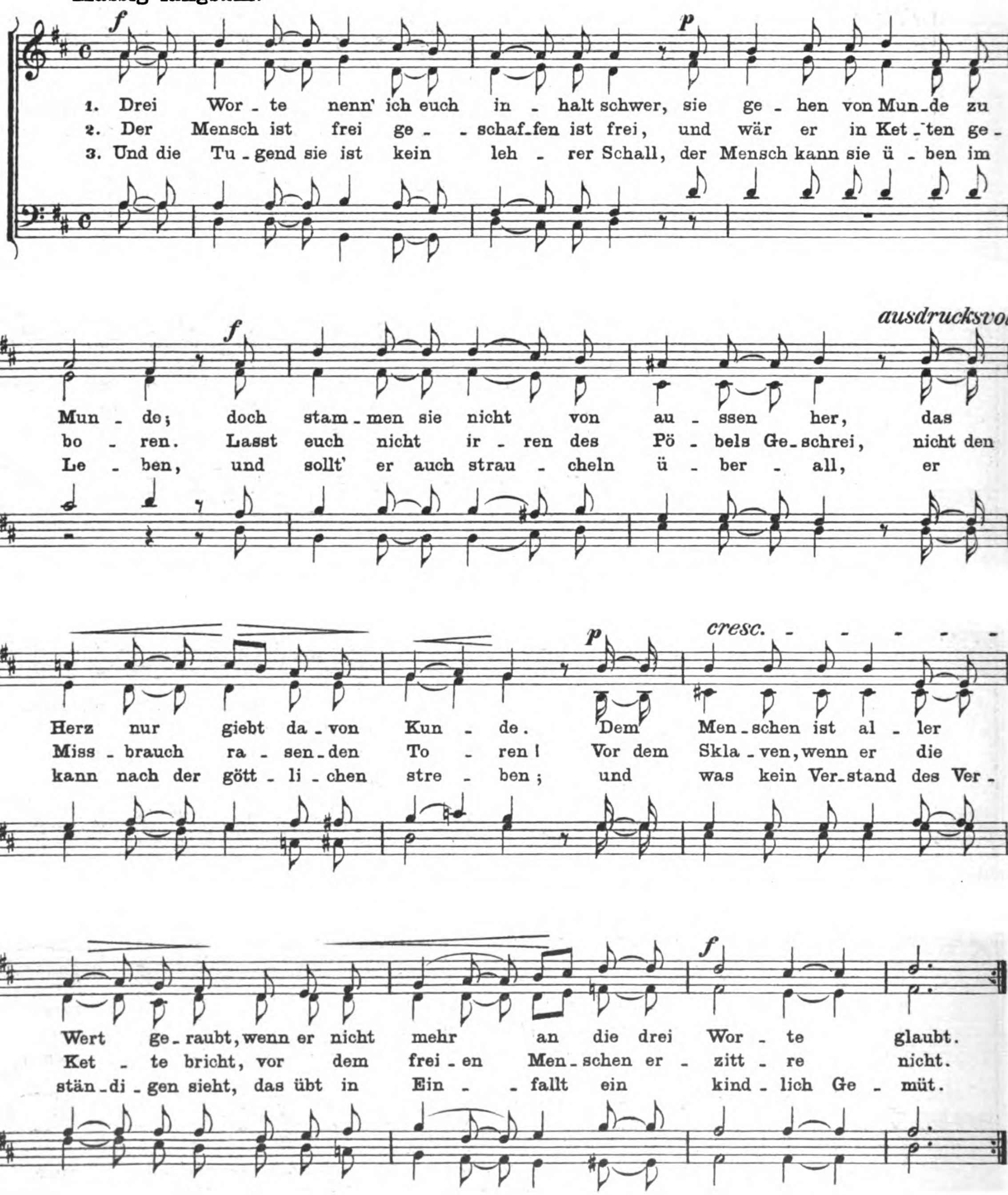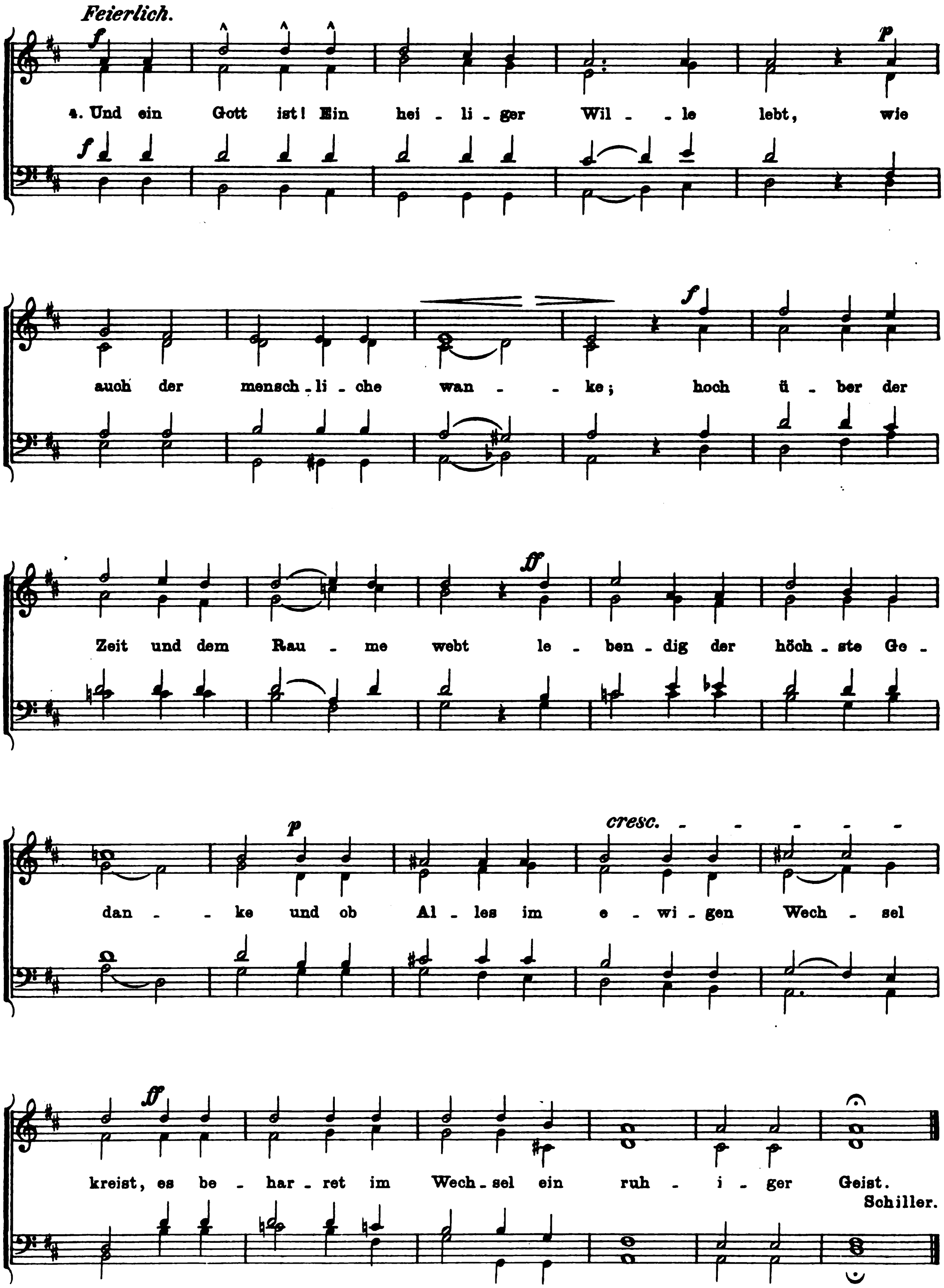


Die Worte des Glaubens.

Für gemischten Chor.

J. Fr. Reichardt.

Mässig langsam.
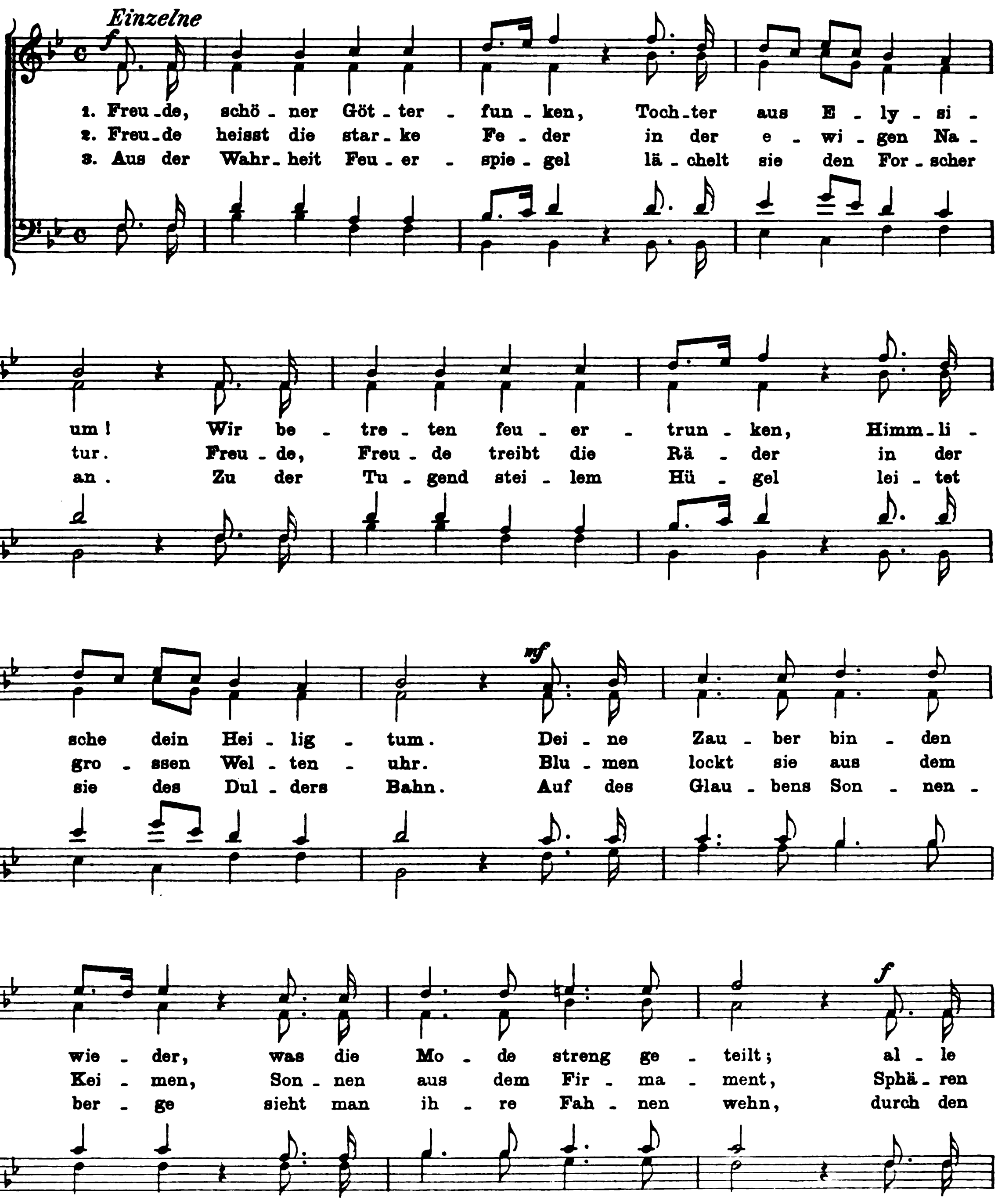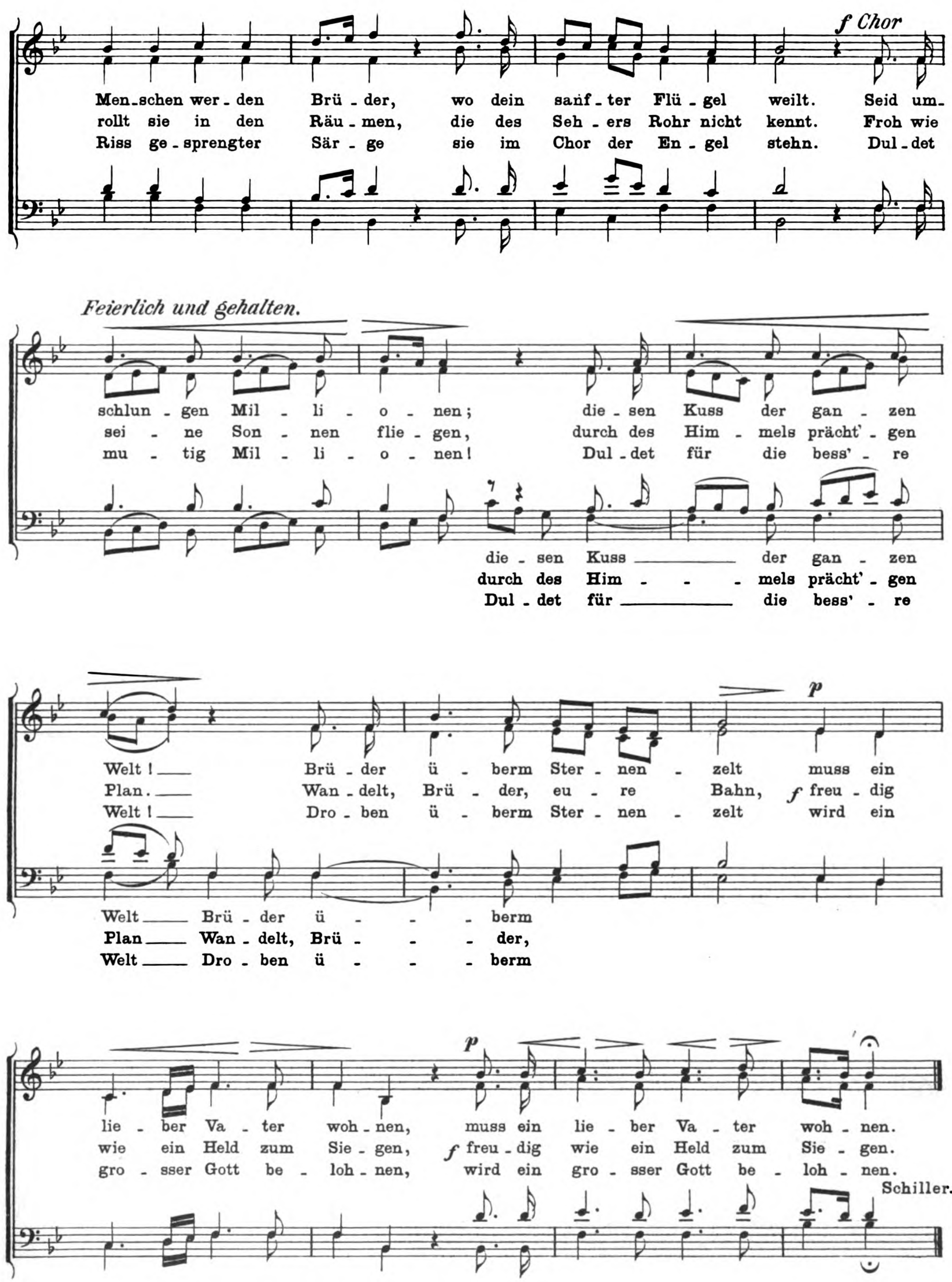



Feierlich.
f
4. Und ein Gott ist! Ein hei - li - ger Wil - - le lebt, wie
auch der mensch - li - che wan - - ke; hoch ü - ber der
Zeit und dem Rau - me webt le - ben - dig der höch - ste Ge -
dan - - ke und ob Al - les im e - wi - gen Wech - sel
kreist, es be - har - ret im Wech - sel ein ruh - i - ger Geist.
Schiller.
p
ff
cresc.

Ode an die Freude.

Für gemischten Chor.

Volksweise 1801.
Vierstimmig von E. Rabich.

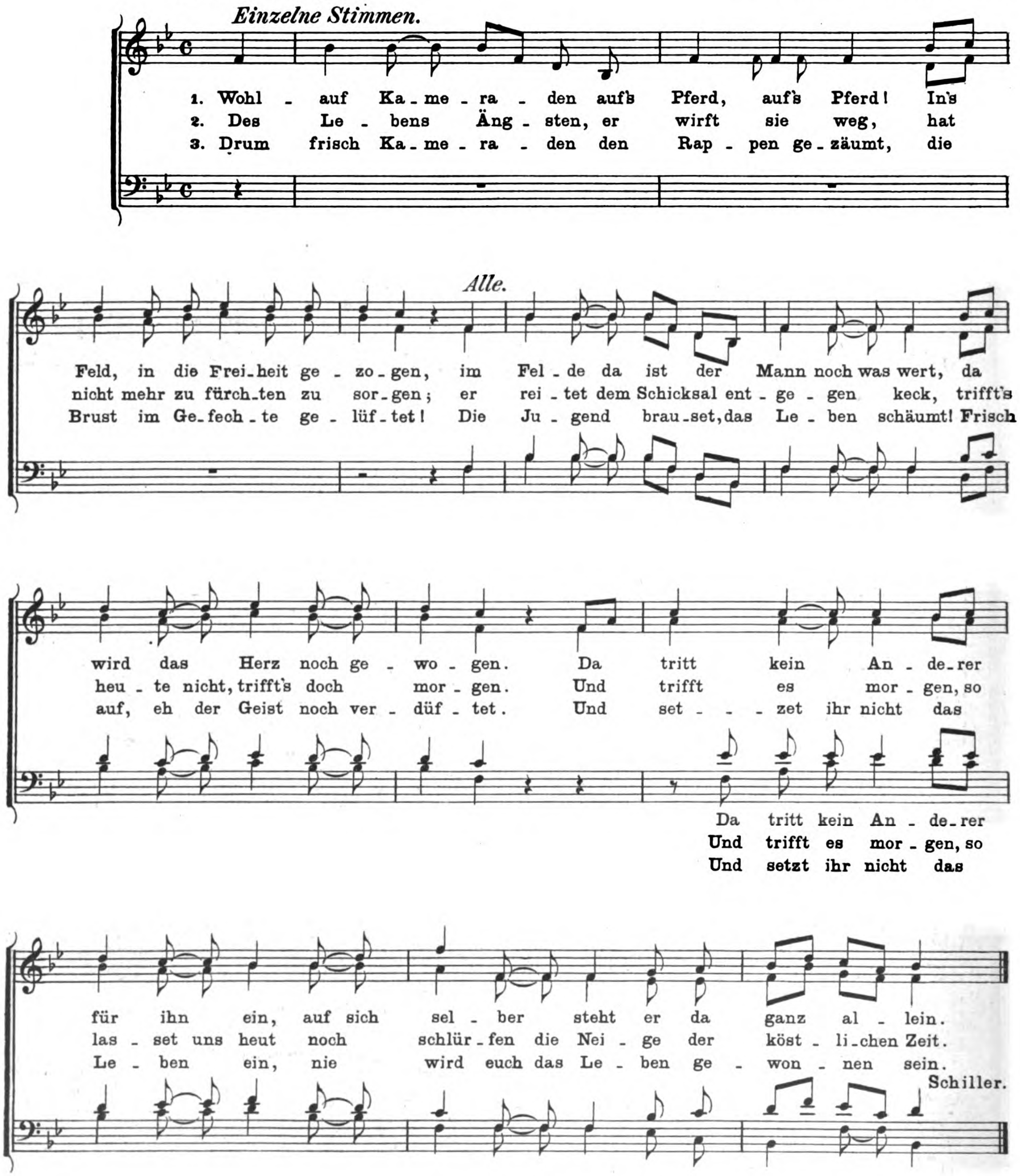



f Chor
Men-schen wer - den Brü - der, wo dein sanf - ter Flü - gel weilt. Seid um-
rollt sie in den Räu - men, die des Seh - ers Rohr nicht kennt. Froh wie
Riss ge - sprengter Sär - ge sie im Chor der En - gel stehn. Dul - det
Feierlich und gehalten.
schlun - gen Mil - li - o - nen; die - sen Kuss der gan - zen
sei - ne Son - nen flie - gen, durch des Him - mels prächt' - gen
mu - tig Mil - li - o - nen! Dul - det für die bess' - re
die - sen Kuss der gan - zen
durch des Him - - - mels prächt' - gen
Dul - det für die bess' - re
Welt! Brü - der ü - berm Ster - nen - zelt p muss ein
Plan. Wan - delt, Brü - der, eu - re Bahn, f freu - dig
Welt! Dro - ben ü - berm Ster - nen - zelt wird ein
Welt Brü - der ü - - - berm
Plan Wan - delt, Brü - - - der,
Welt Dro - ben ü - - - berm
lie - ber Va - ter woh - nen, p muss ein lie - ber Va - ter woh - nen.
wie ein Held zum Sie - gen, f freu - dig wie ein Held zum Sie - gen.
gro - sser Gott be - loh - nen, wird ein gro - sser Gott be - loh - nen.
Schiller.

Reiterlied.

Für gemischten Chor.
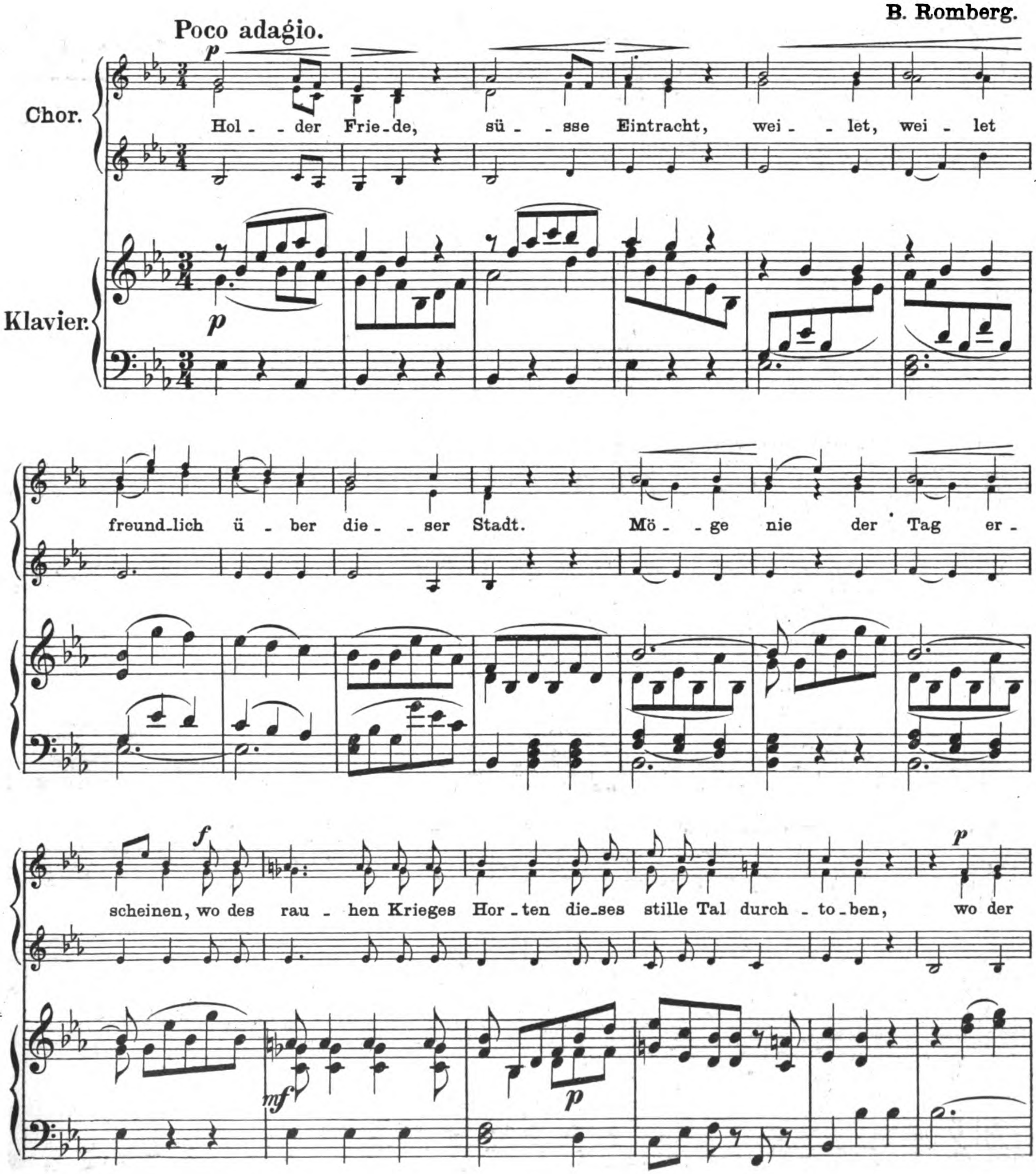
Marschmässig. **Chr. Jac. Zahn** (1764 - 1830).
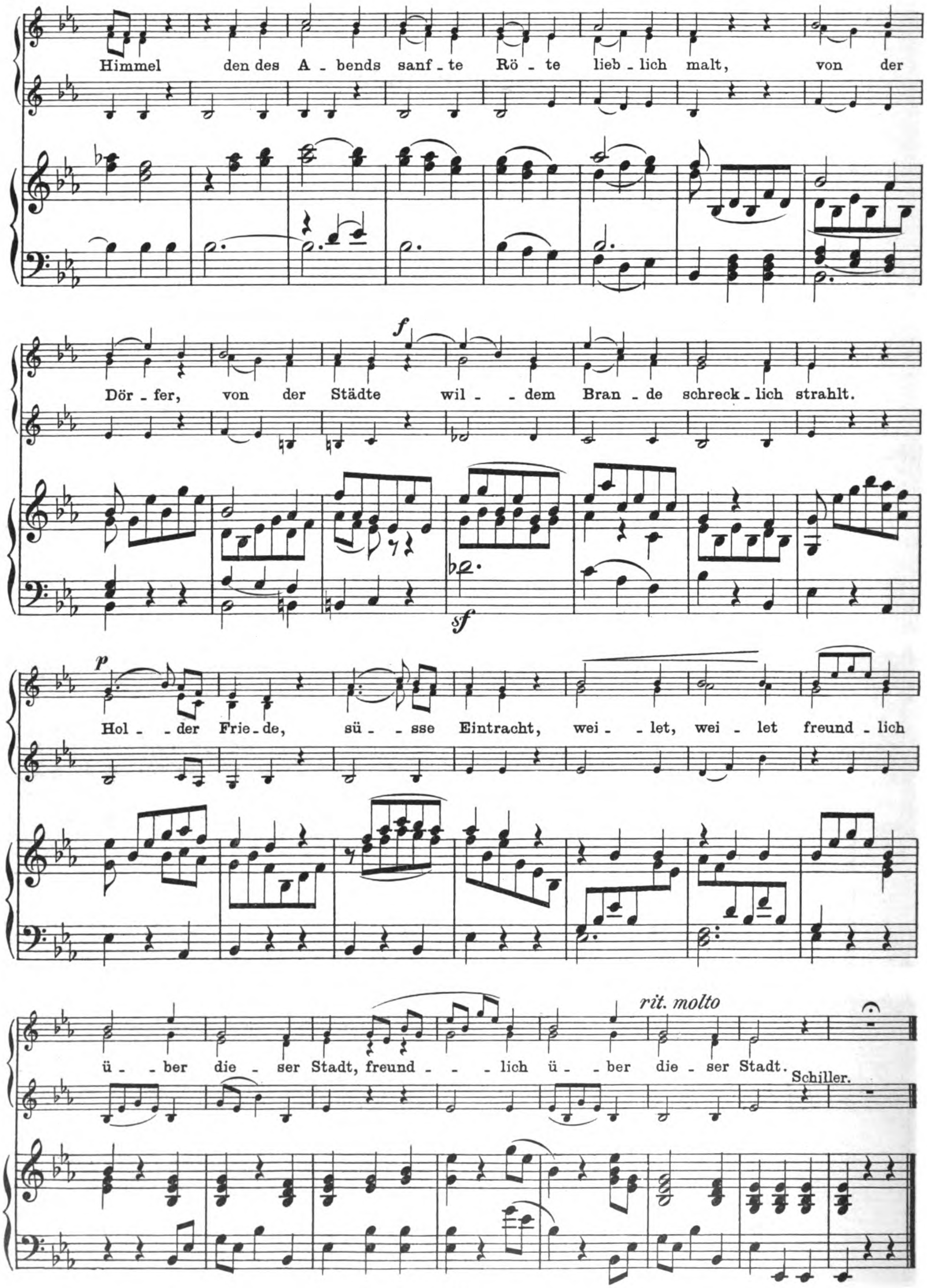


Holder Friede.

Für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor.

B. Romberg.

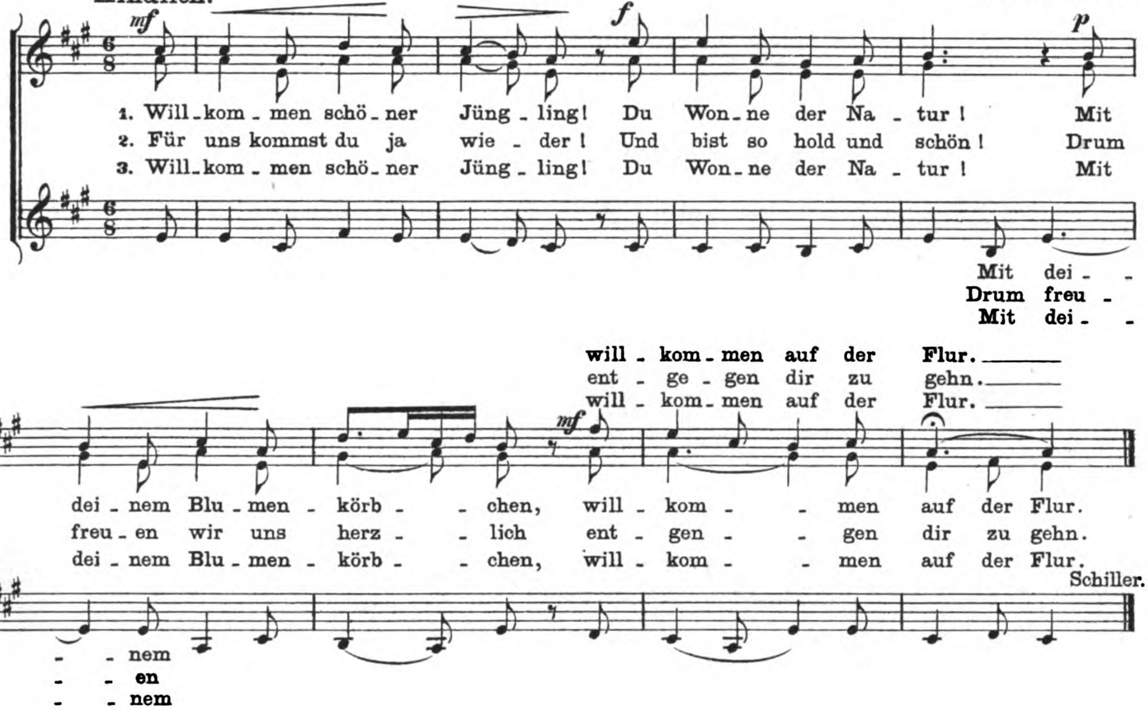



Himmel den des A - bends sanf - te Rö - te lieb - lich malt, von der
f
Dör - fer, von der Städte wil - - dem Bran - de schreck - lich strahlt.
sf
p
Hol - der Frie - de, sü - sse Eintracht, wei - - let, wei - let freund - lich
rit. molto
ü - - ber die - ser Stadt, freund - - - lich ü - - ber die - ser Stadt.
Schiller.

An den Frühling.

Für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor.

Kindlich. J. Fr. Reichardt.
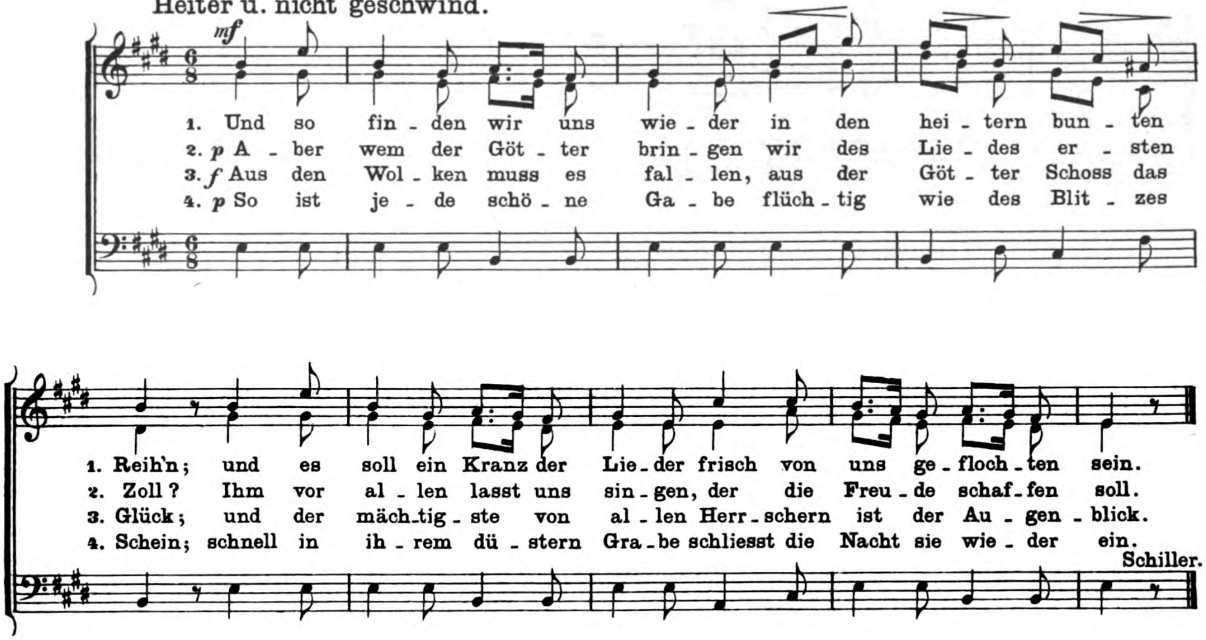


Schiller.

Der Augenblick.

Für 2 Kinderstimmen allein oder mit Begleitung einer Bassstimme.

Heiter u. nicht geschwind. Zelter (1758-1832).
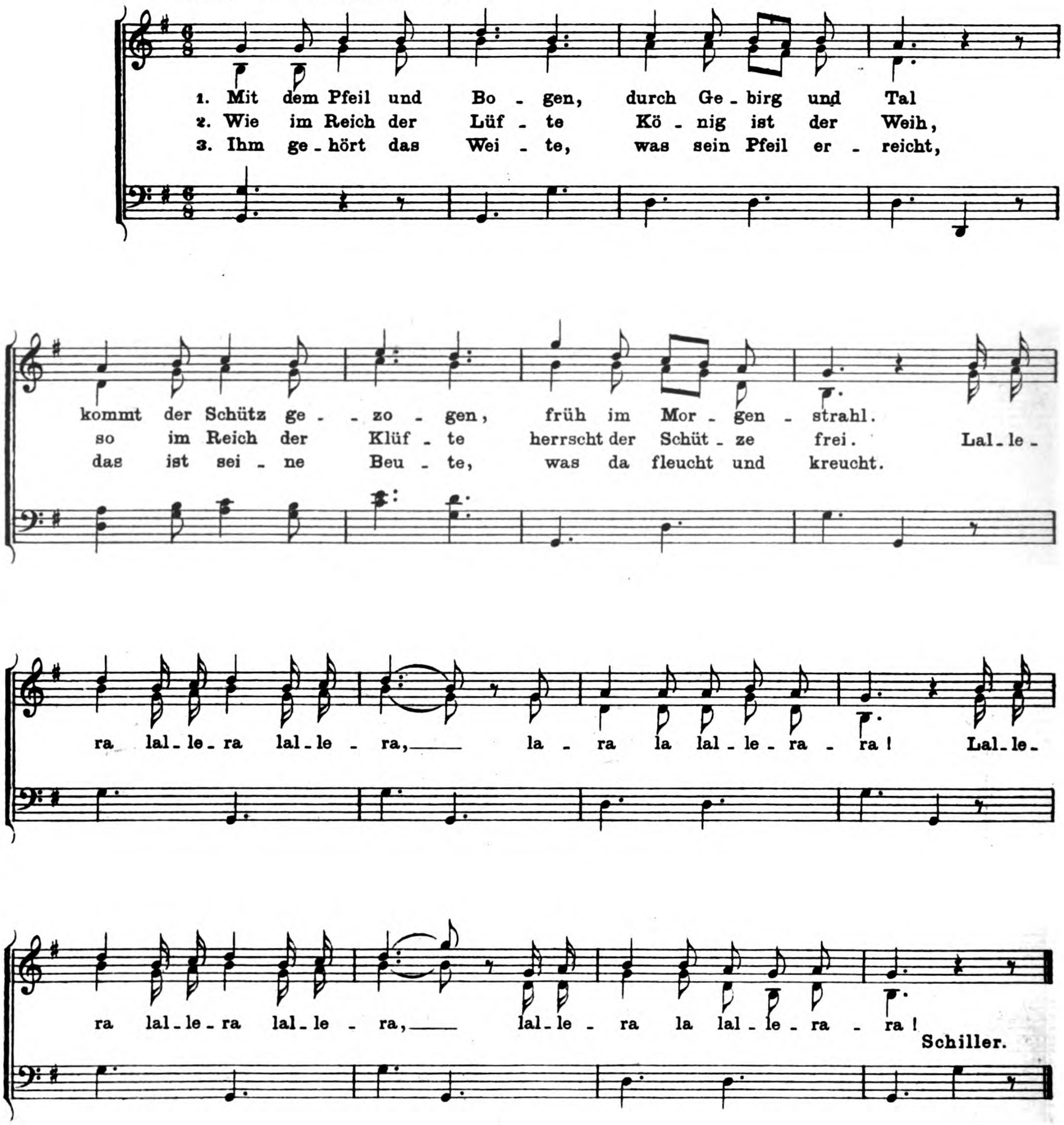


Schiller.

Der Schütz.

Für zweistimmigen Kinderchor mit oder ohne Begleitung.

B. A. Weber (1766 - 1821).
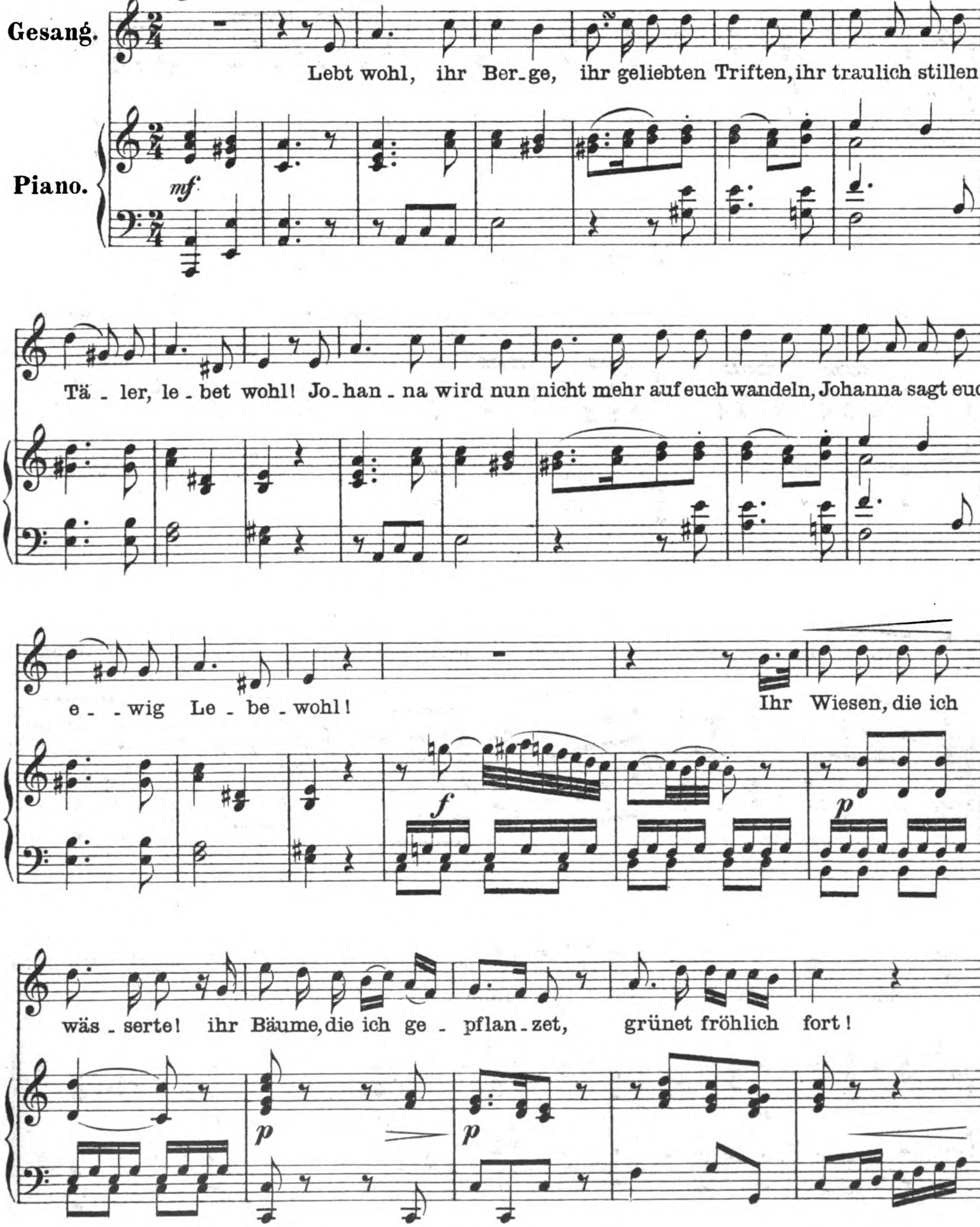
Sanft, doch nachdrücklich.
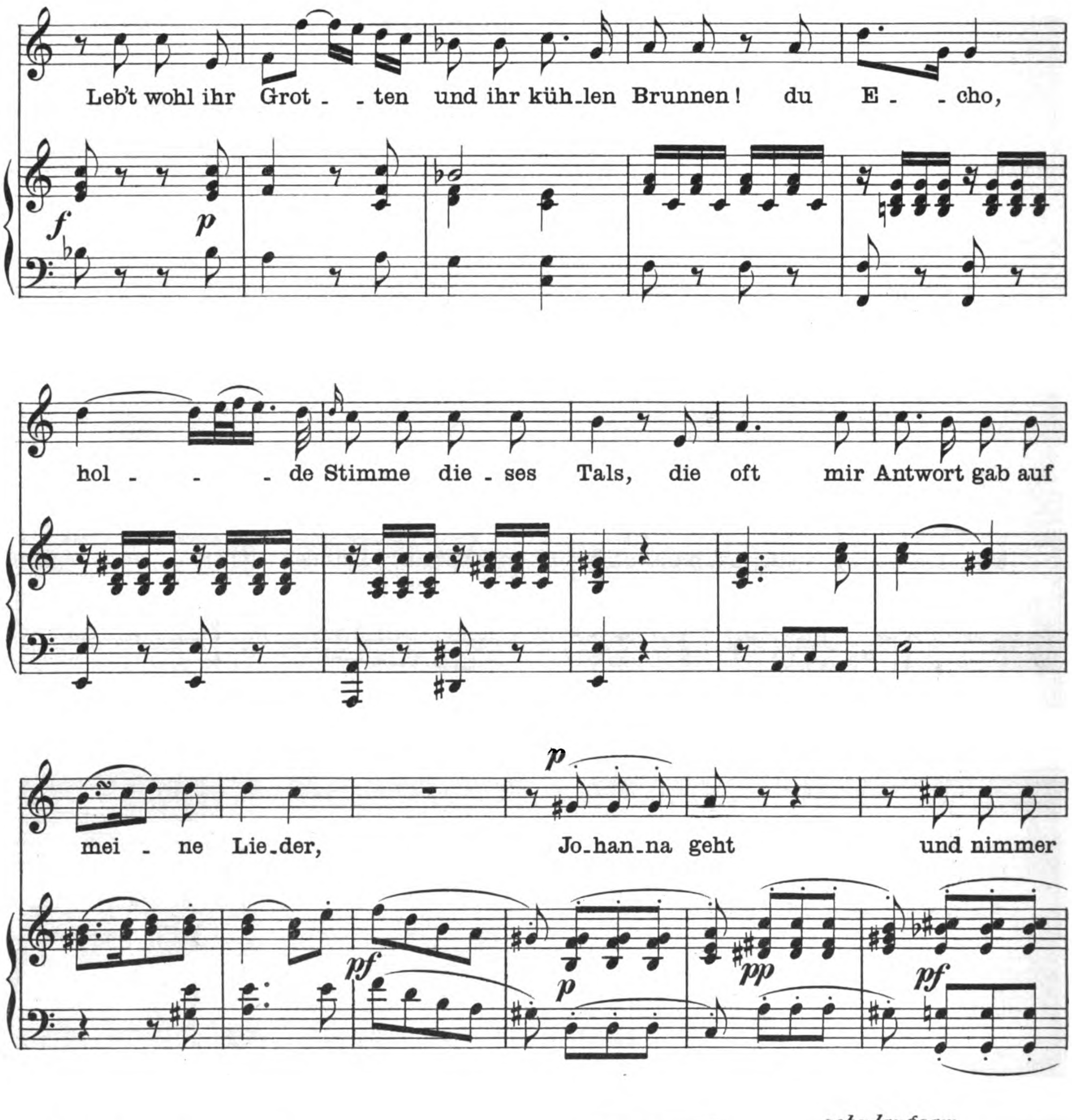


Johanna's Abschied.

Langsam und mit Wehmut.

J. R. Zumsteeg (1760 - 1802).
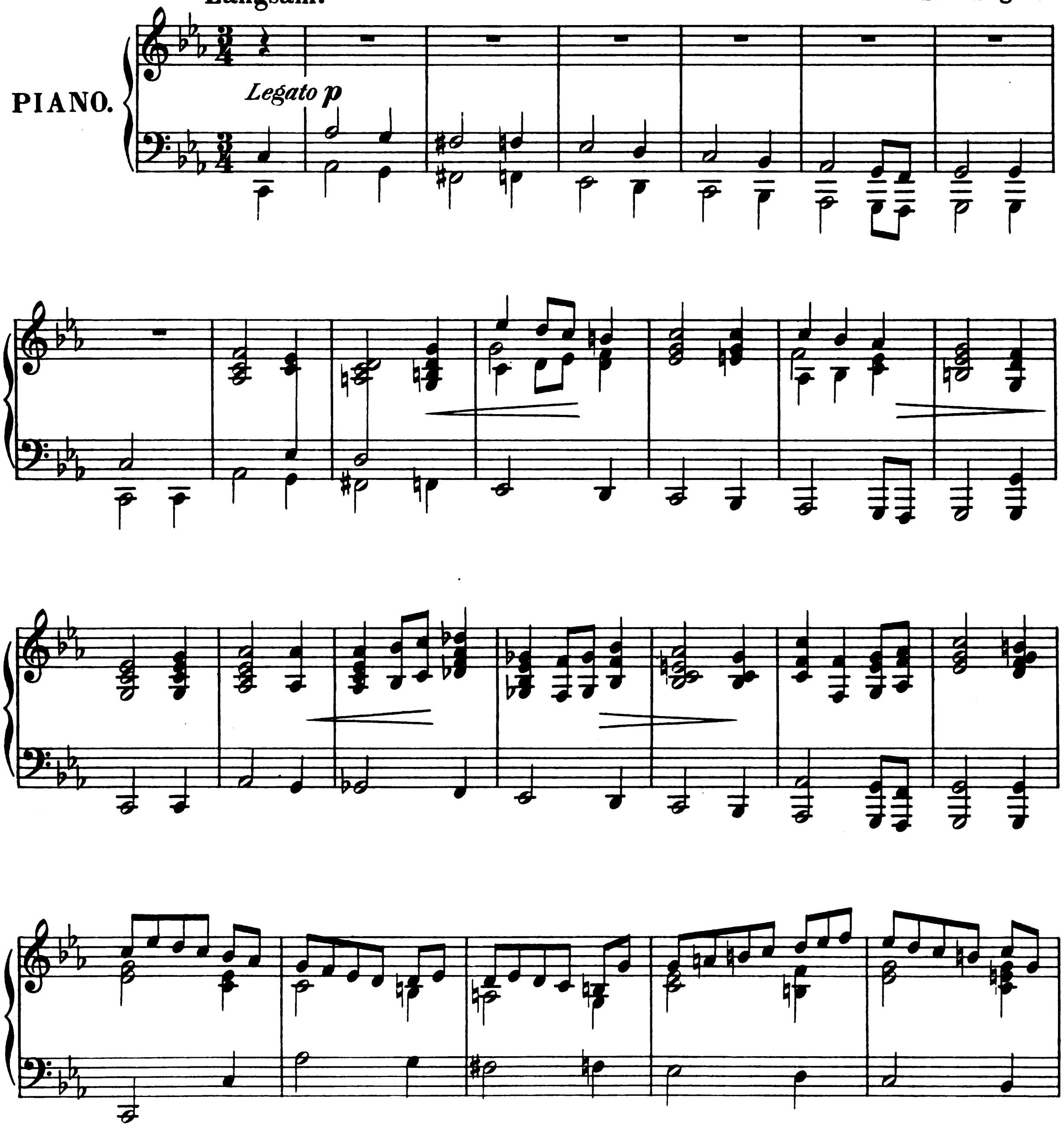



Leb't wohl ihr Grot - - ten und ihr küh - len Brunnen! du E - - cho,
hol - - - de Stimme die - ses Tals, die oft mir Antwort gab auf
mei - ne Lie - der, Jo - han - na geht und nimmer
sehr langsam.
kehrt sie wie - - - der! und nimmer, nim - mer kehrt sie wie - - - der.
Schiller.
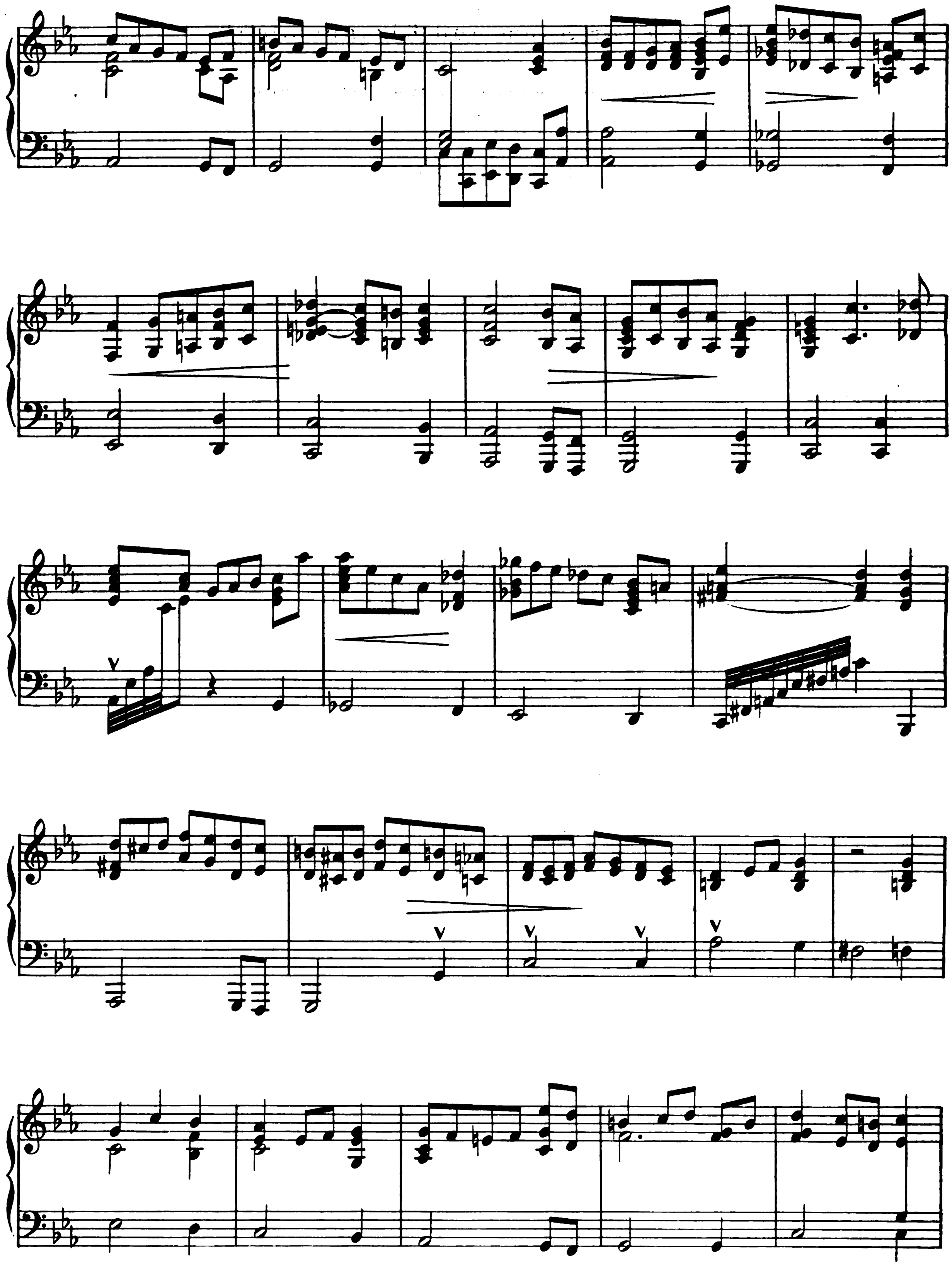
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
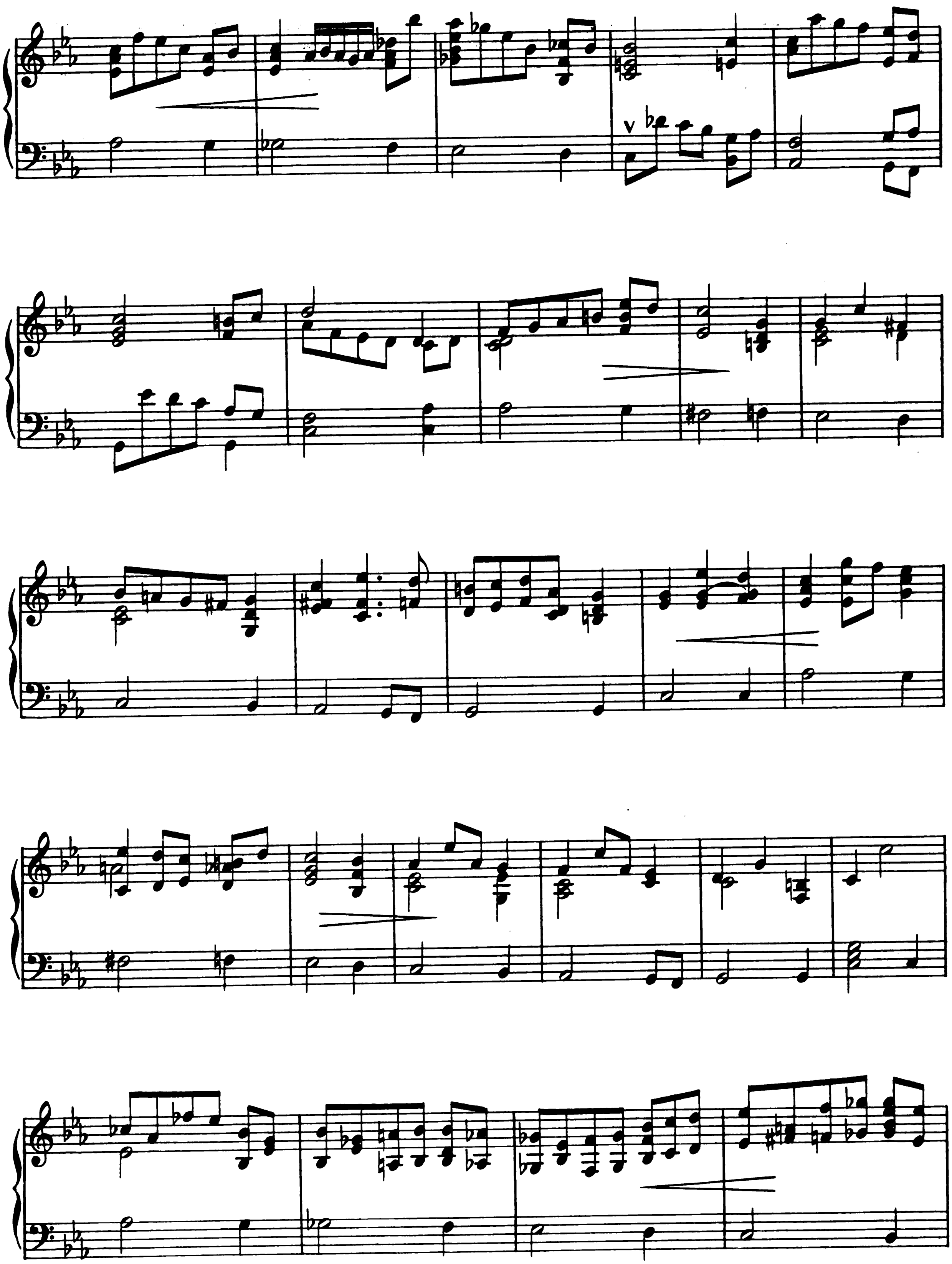
Passacaglia.
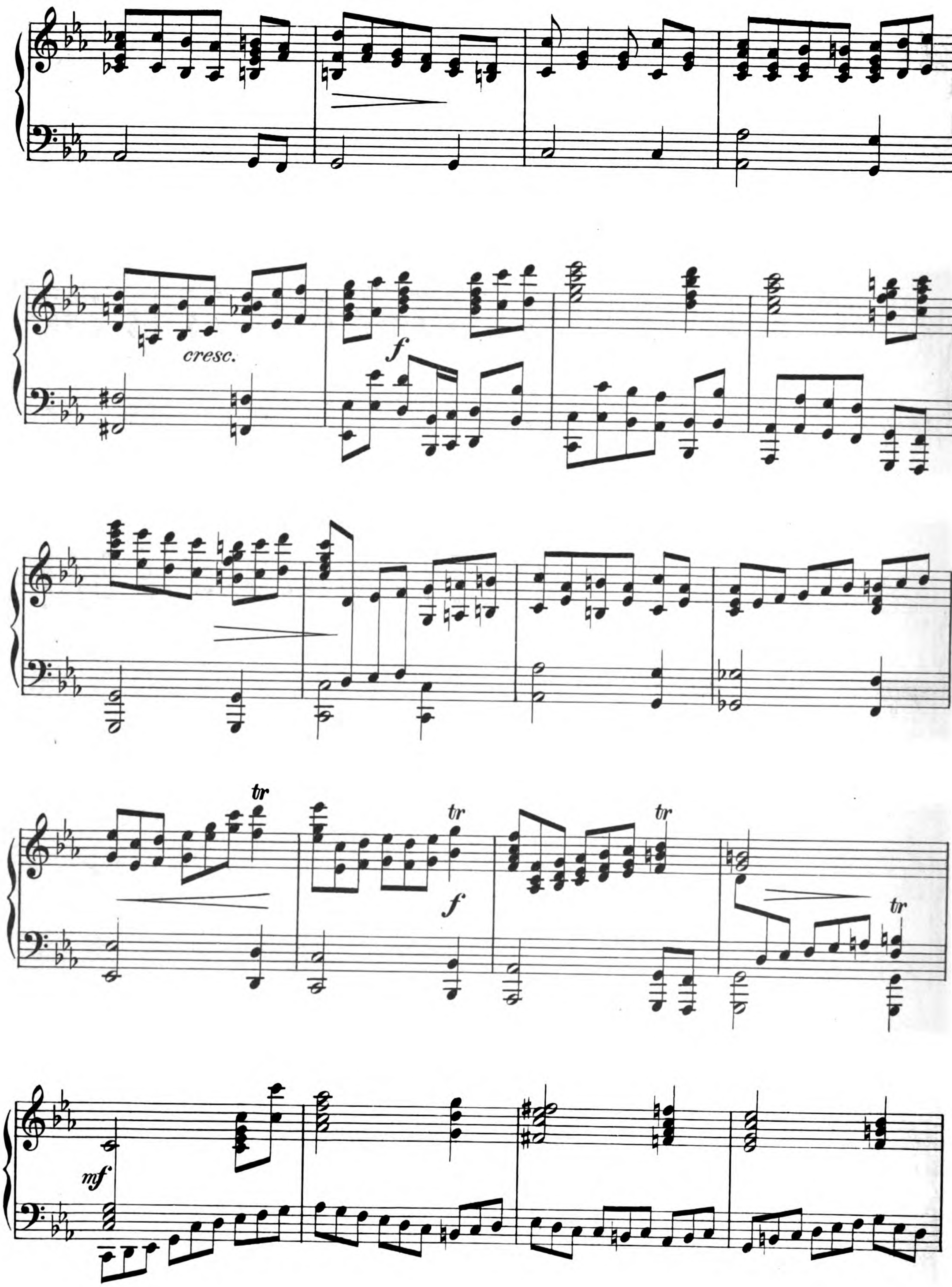
Langsam.
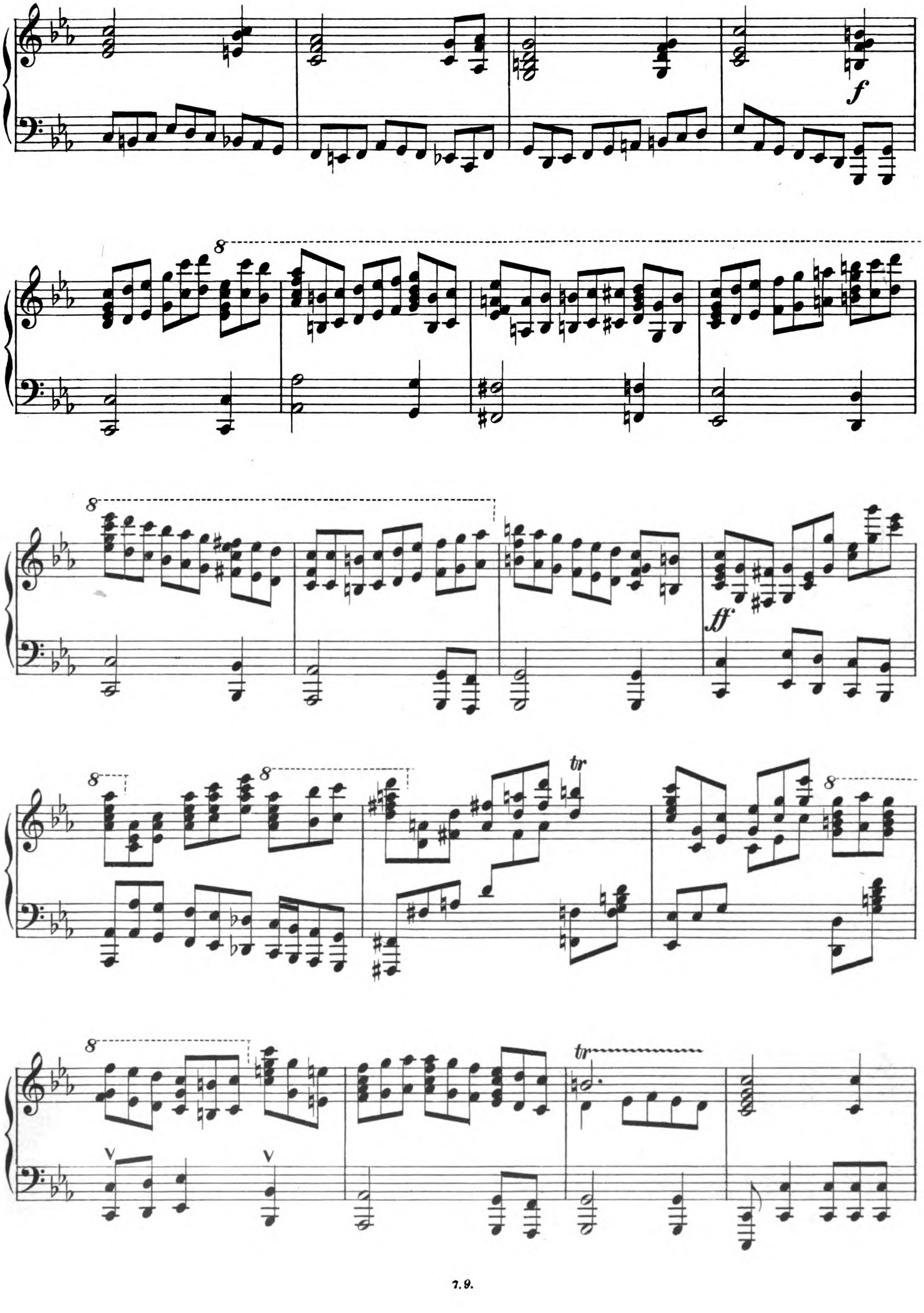
P. Langer.
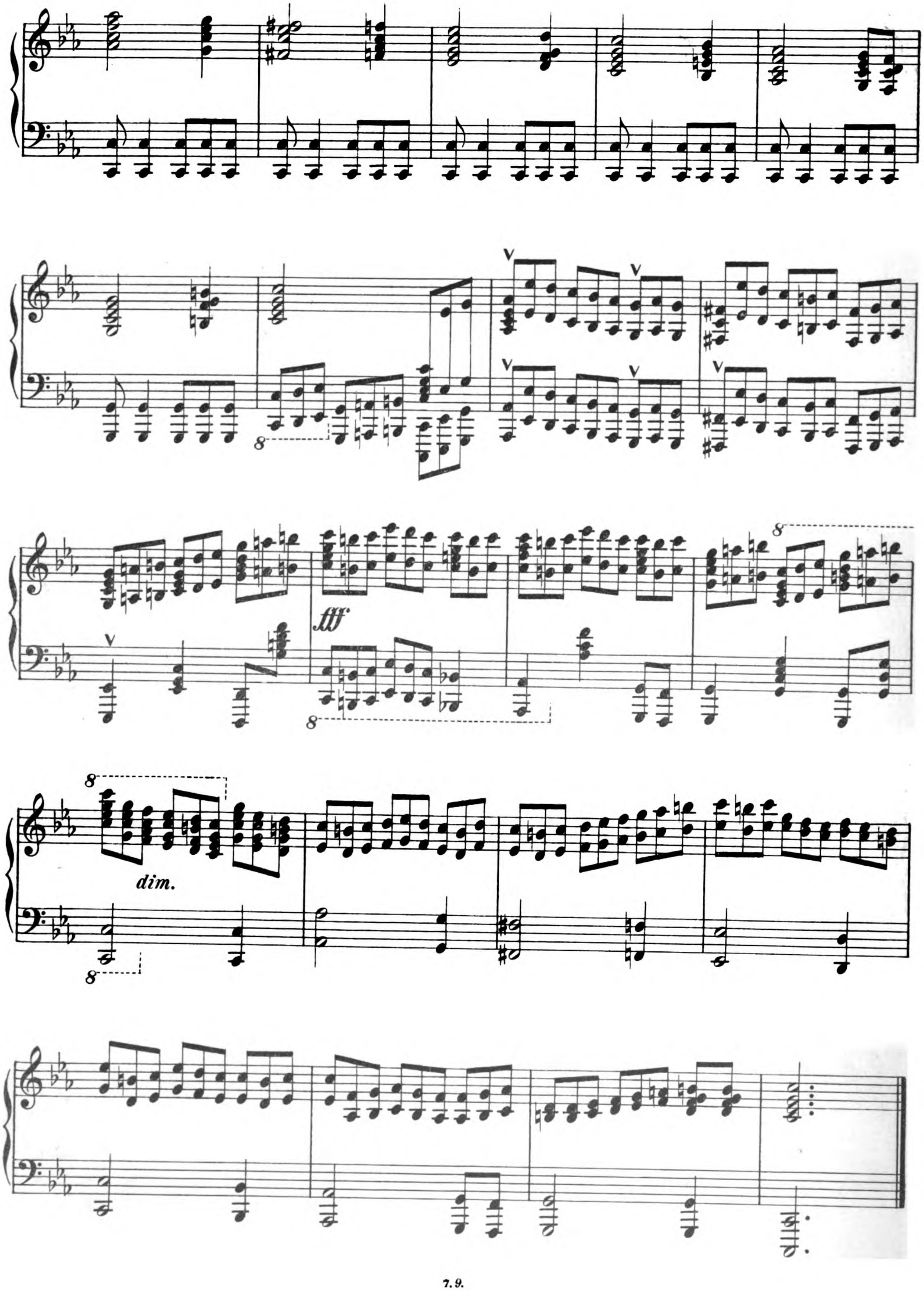







cresc.
f
tr
tr
f
tr
tr
mf
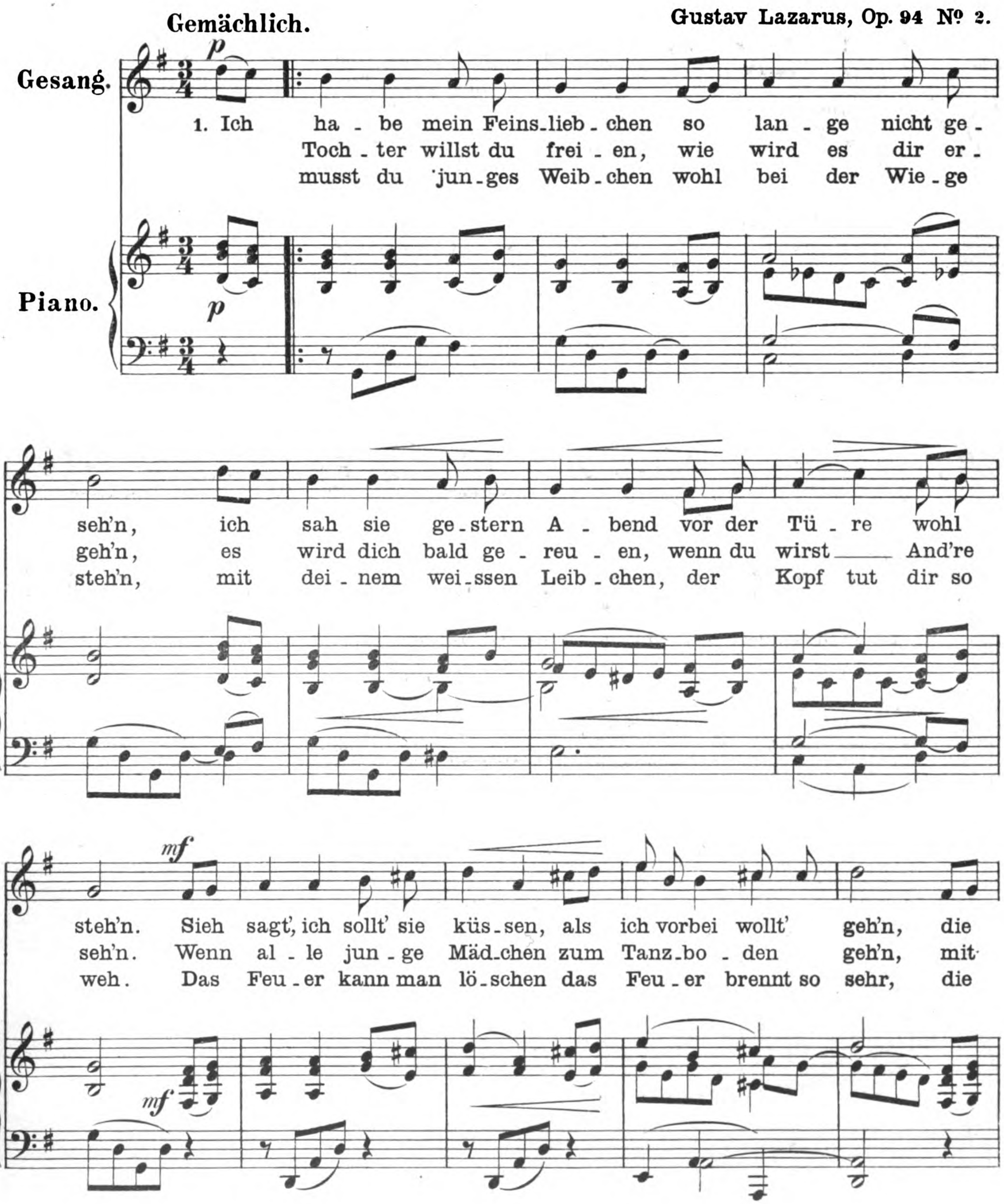

f
8
ff
tr
8
tr
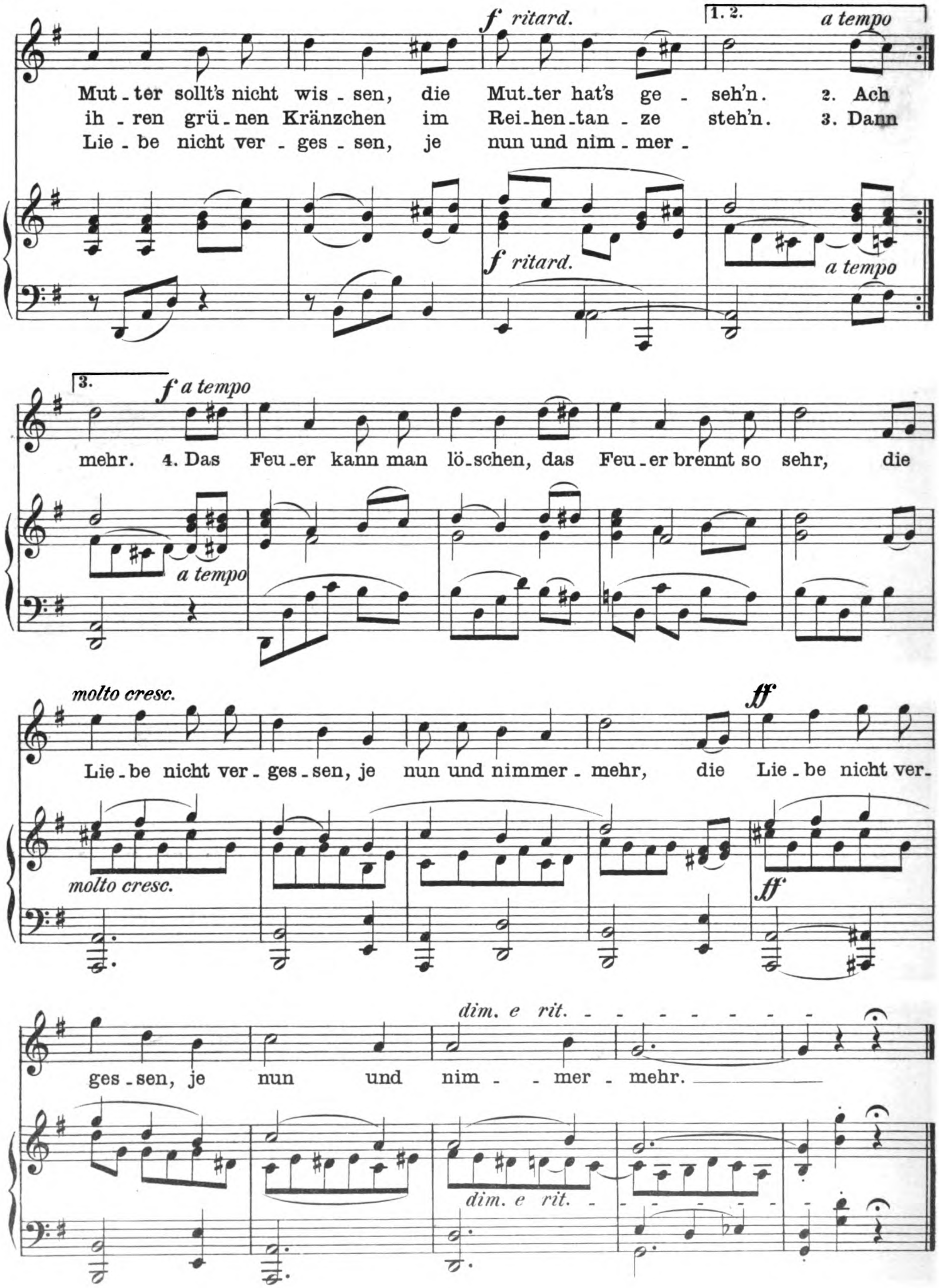

fff
dim.

„Ich hab' mein Feinsliebchen."

(Aus: Des Knaben Wunderhorn.)

Gustav Lazarus, Op. 94 № 2.




f ritard.
1. 2.
a tempo
Mut - ter sollt's nicht wis - sen, die Mut - ter hat's ge - seh'n. 2. Ach
ih - ren grü - nen Kränzchen im Rei - hen - tan - ze steh'n. 3. Dann
Lie - be nicht ver - ges - sen, je nun und nim - mer -
3.
f a tempo
mehr. 4. Das Feu - er kann man lö - schen, das Feu - er brennt so sehr, die
molto cresc.
ff
Lie - be nicht ver - ges - sen, je nun und nimmer - mehr, die Lie - be nicht ver -
dim. e rit.
ges - sen, je nun und nim - - mer - mehr.
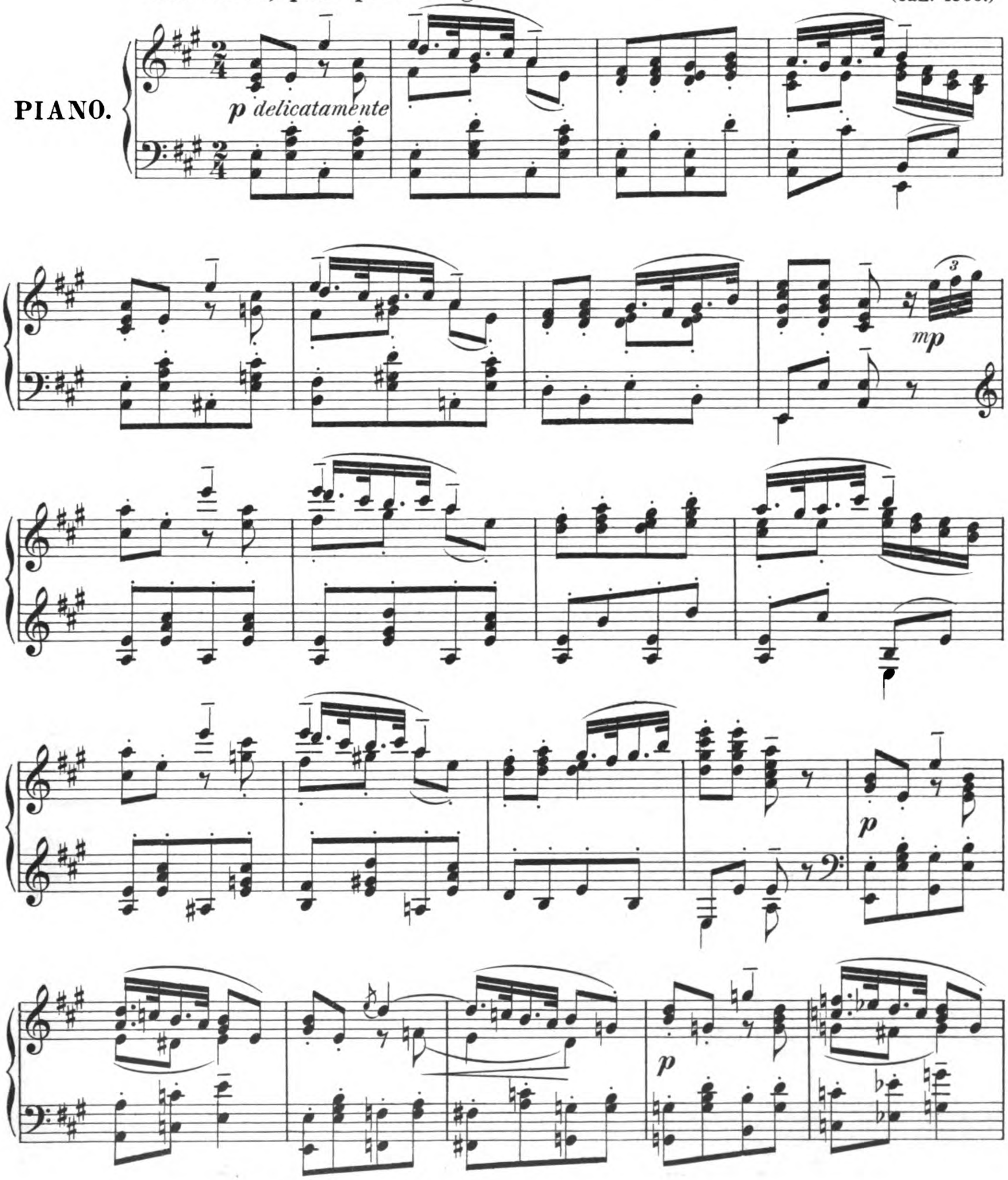
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
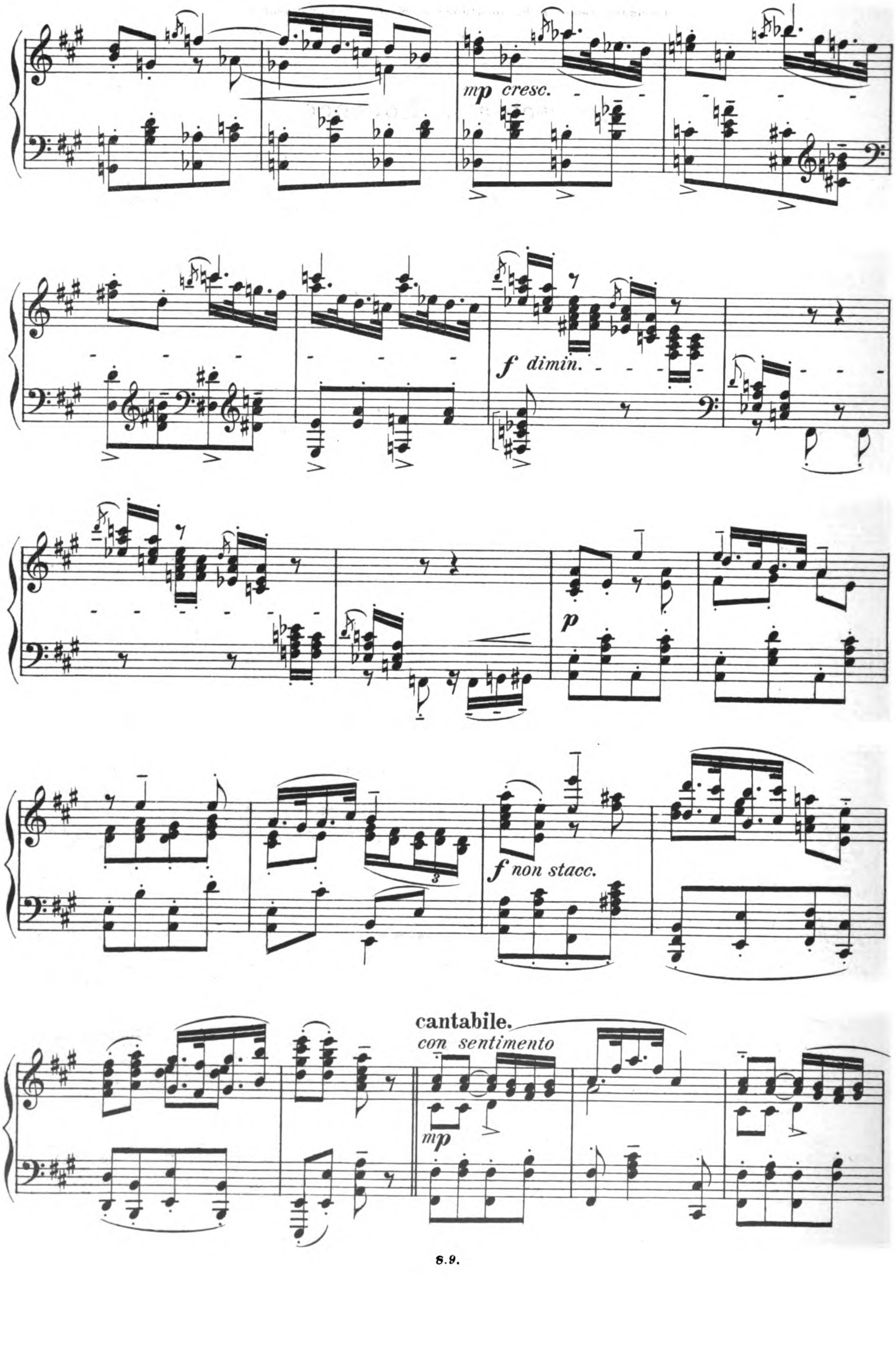
Willy Maria Jinkertz freundschaftlichst zugeeignet.
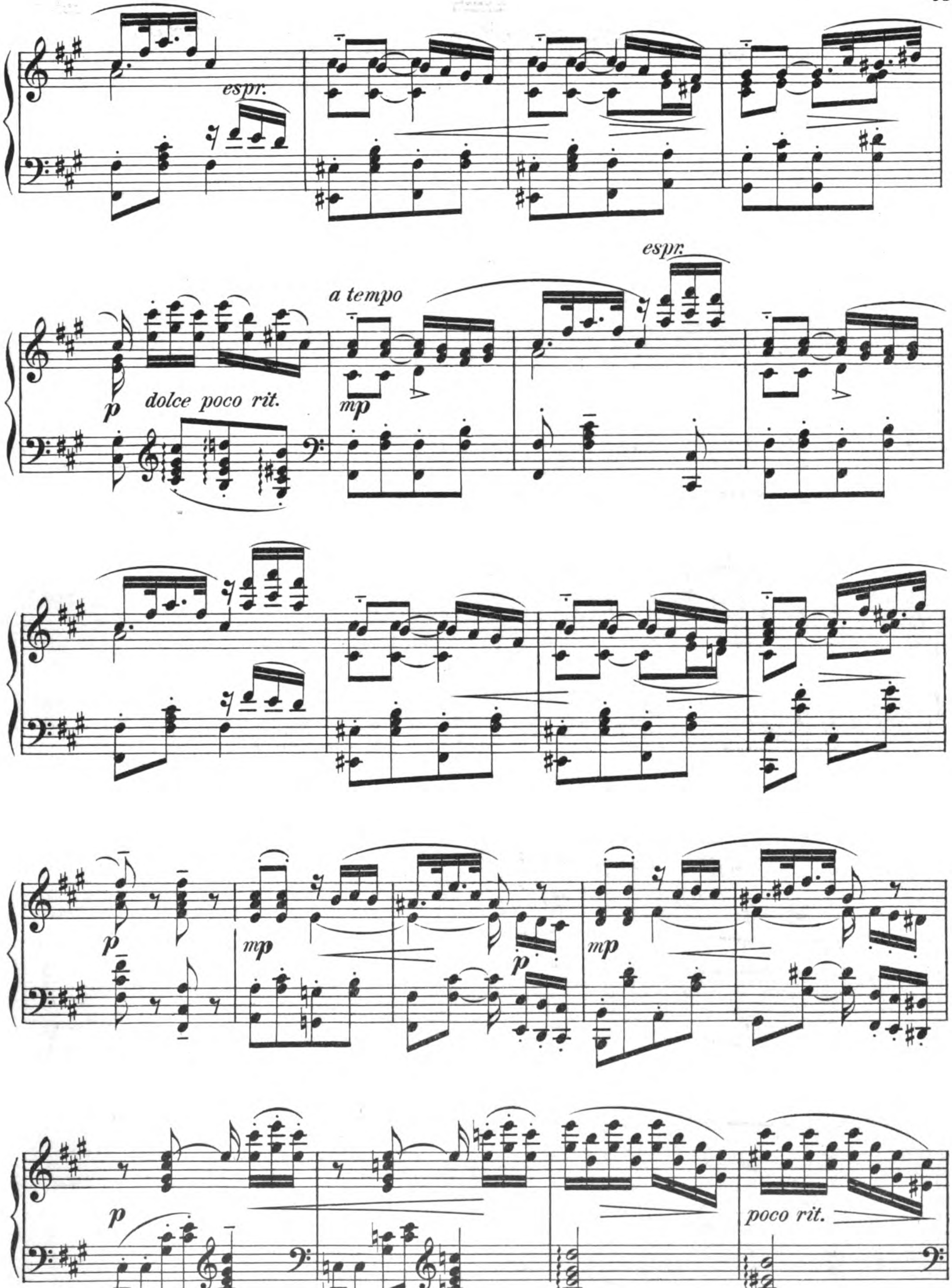
Marsch à la Roccoco.
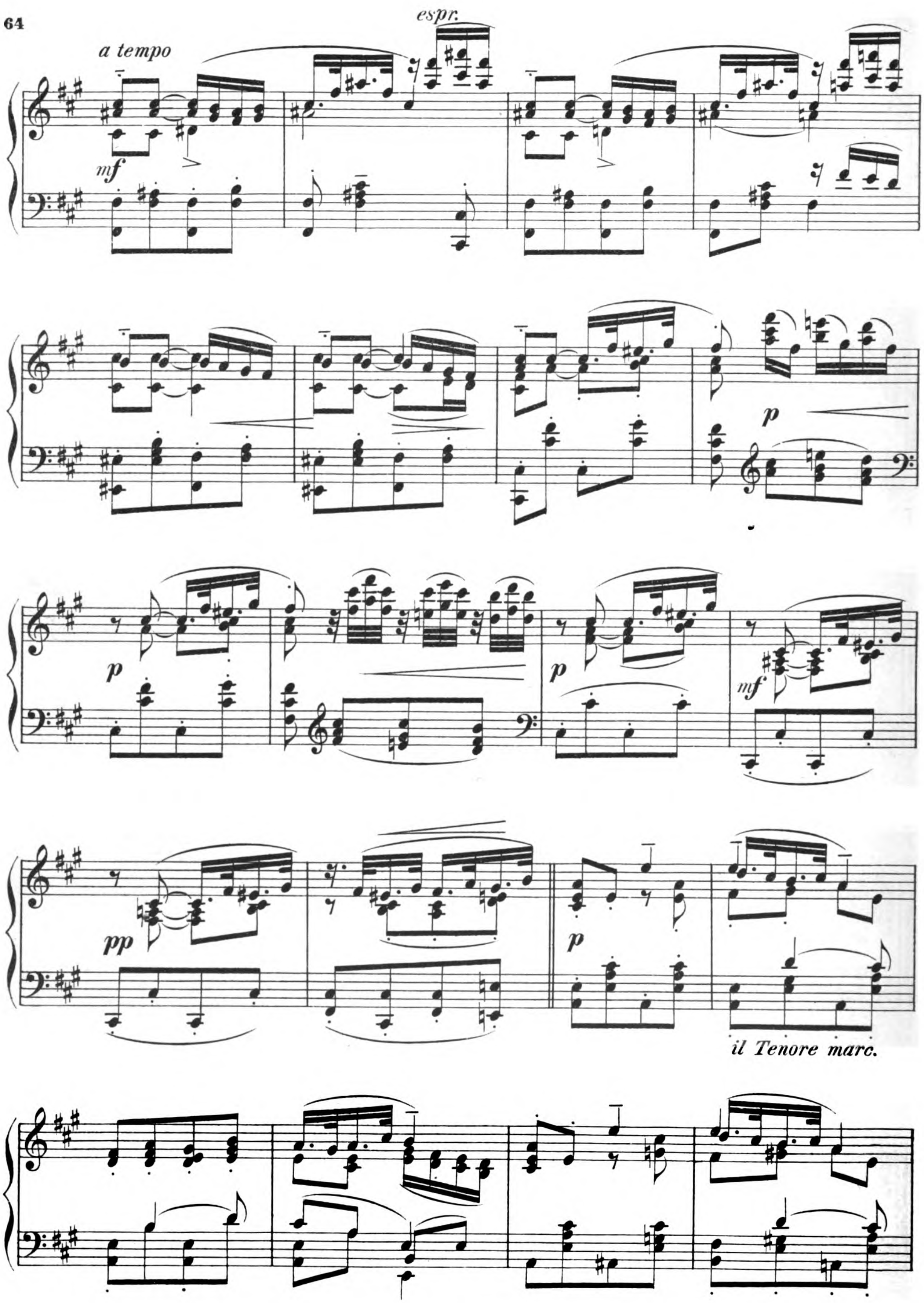
James Rothstein, Op. 47 № 1.
(Jan. 1900.)
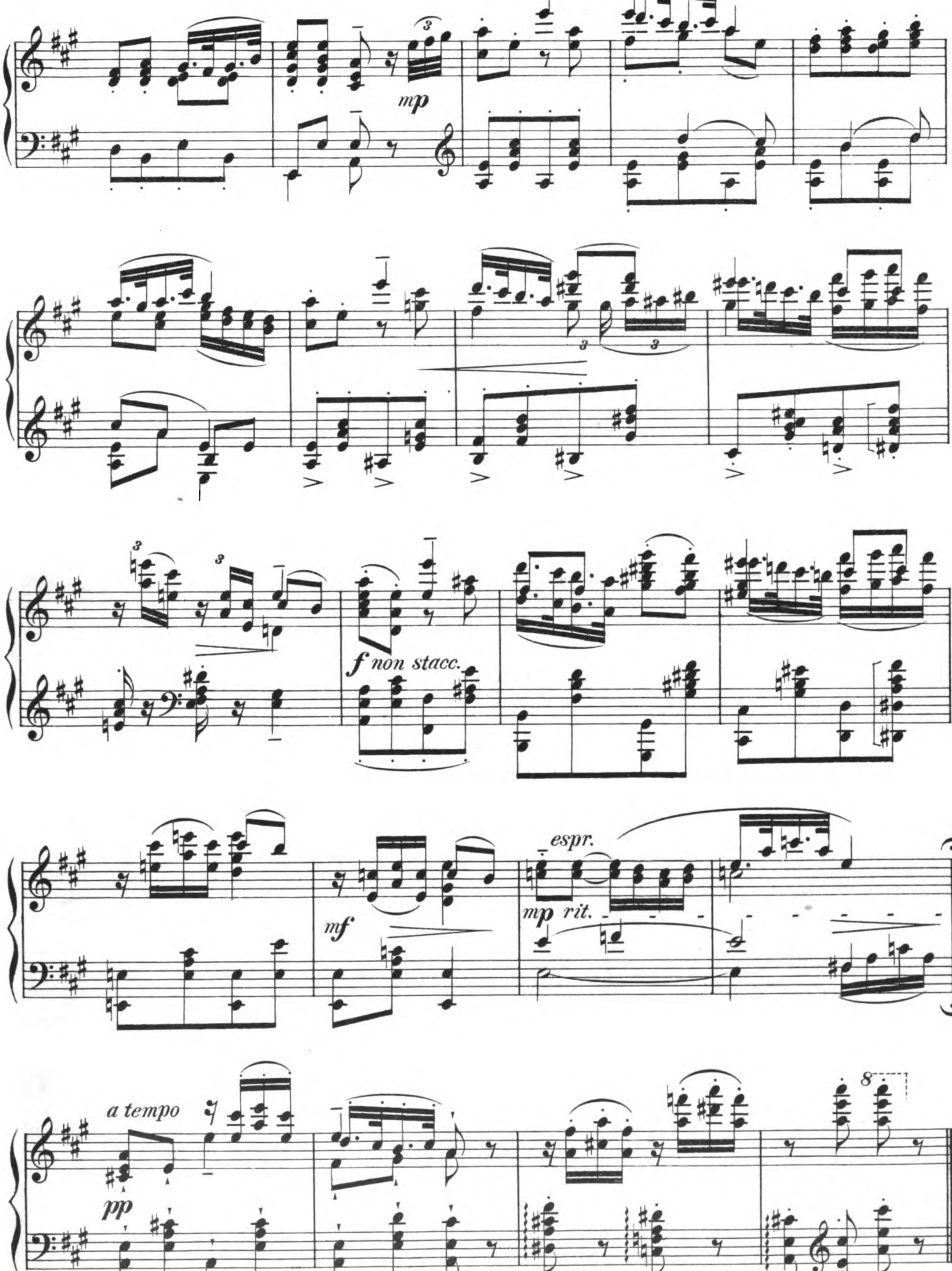
Andantino, quasi poco allegretto.




mp cresc.
f dimin.
p
f non stacc.
cantabile.
con sentimento
mp


espr.
espr.
a tempo
p
dolce poco rit.
mp
p
mp
p
mp
p
poco rit.


espr.
a tempo
mf
p
p
p
mf
pp
p
il Tenore marc.
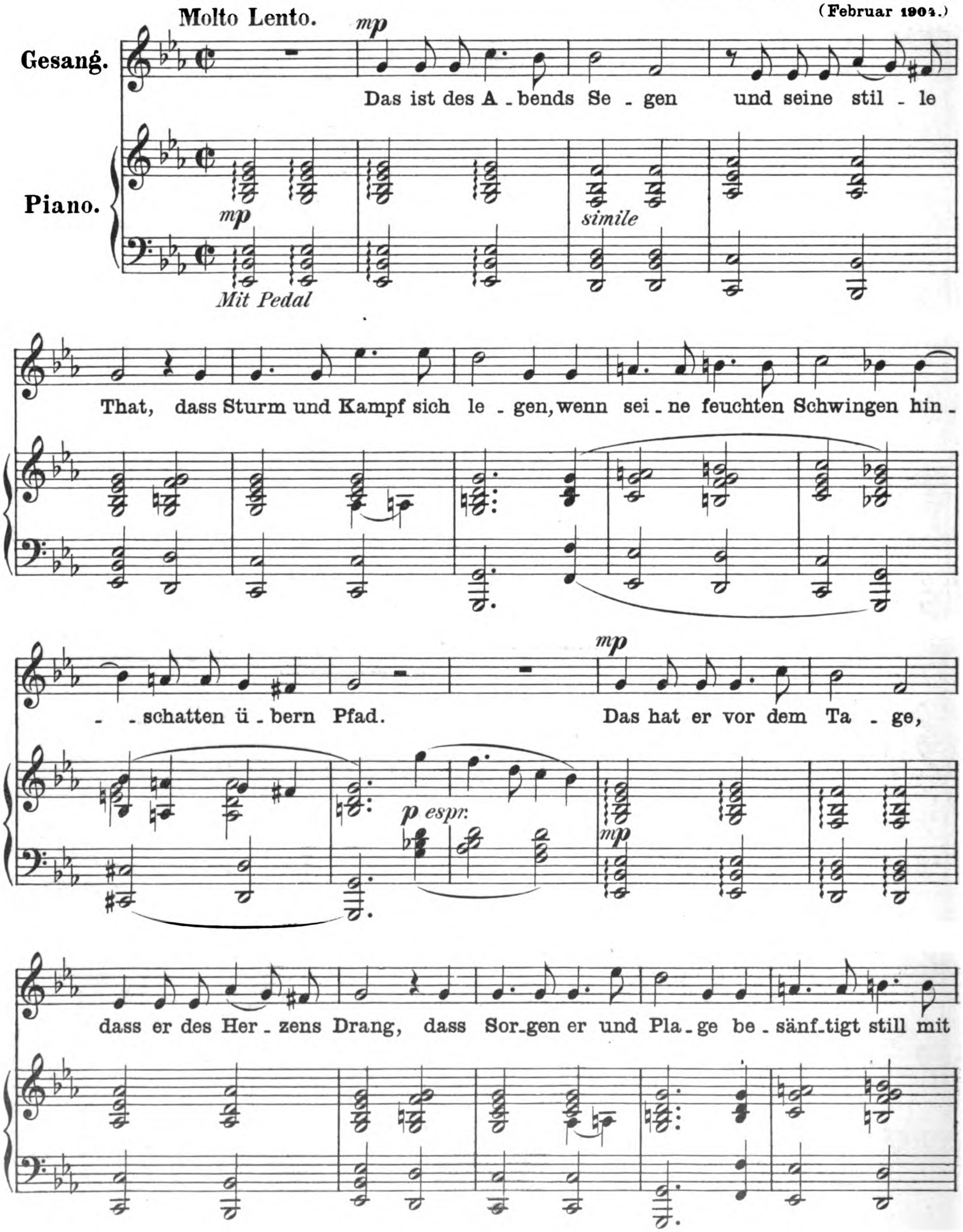

mp
f non stacc.
mf
espr.
mp rit.
a tempo
pp
8
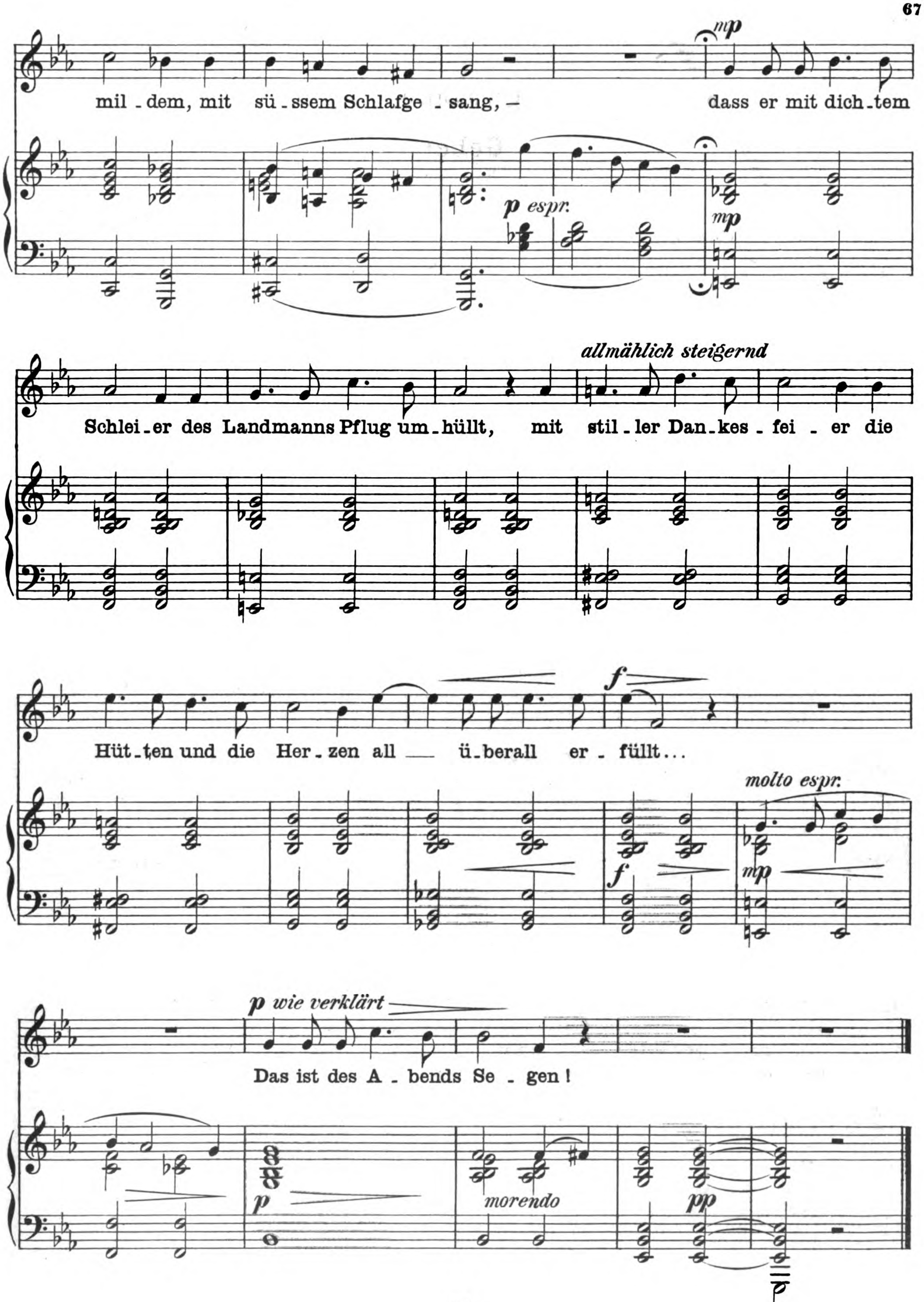
Eugen Brieger zu eigen.

Abendsegen.

(Hans Benzmann.)

James Rothstein, Op. 83 No 1.
(Februar 1904.)
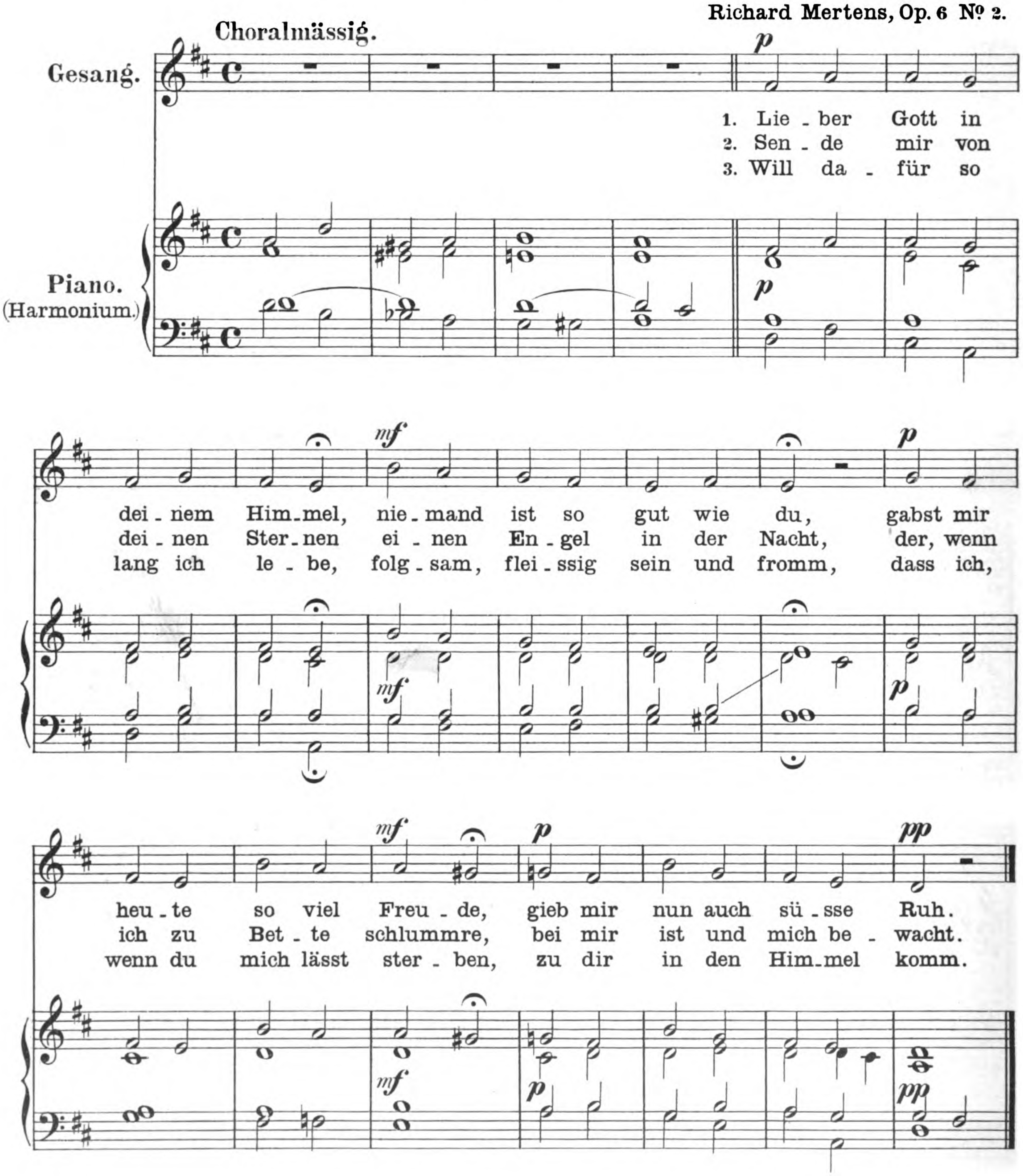



mp
mil - dem, mit sü - ssem Schlafge - sang, –
dass er mit dich - tem
p espr.
mp
allmählich steigernd
Schlei - er des Landmanns Pflug um - hüllt,
mit stil - ler Dan - kes - fei - er die
Hüt - ten und die Her - zen all — ü - berall er - füllt...
f
molto espr.
f
mp
p wie verklärt
Das ist des A - bends Se - gen!
p
morendo
pp

Kinderlied.

Gebet.

(Naumann.)
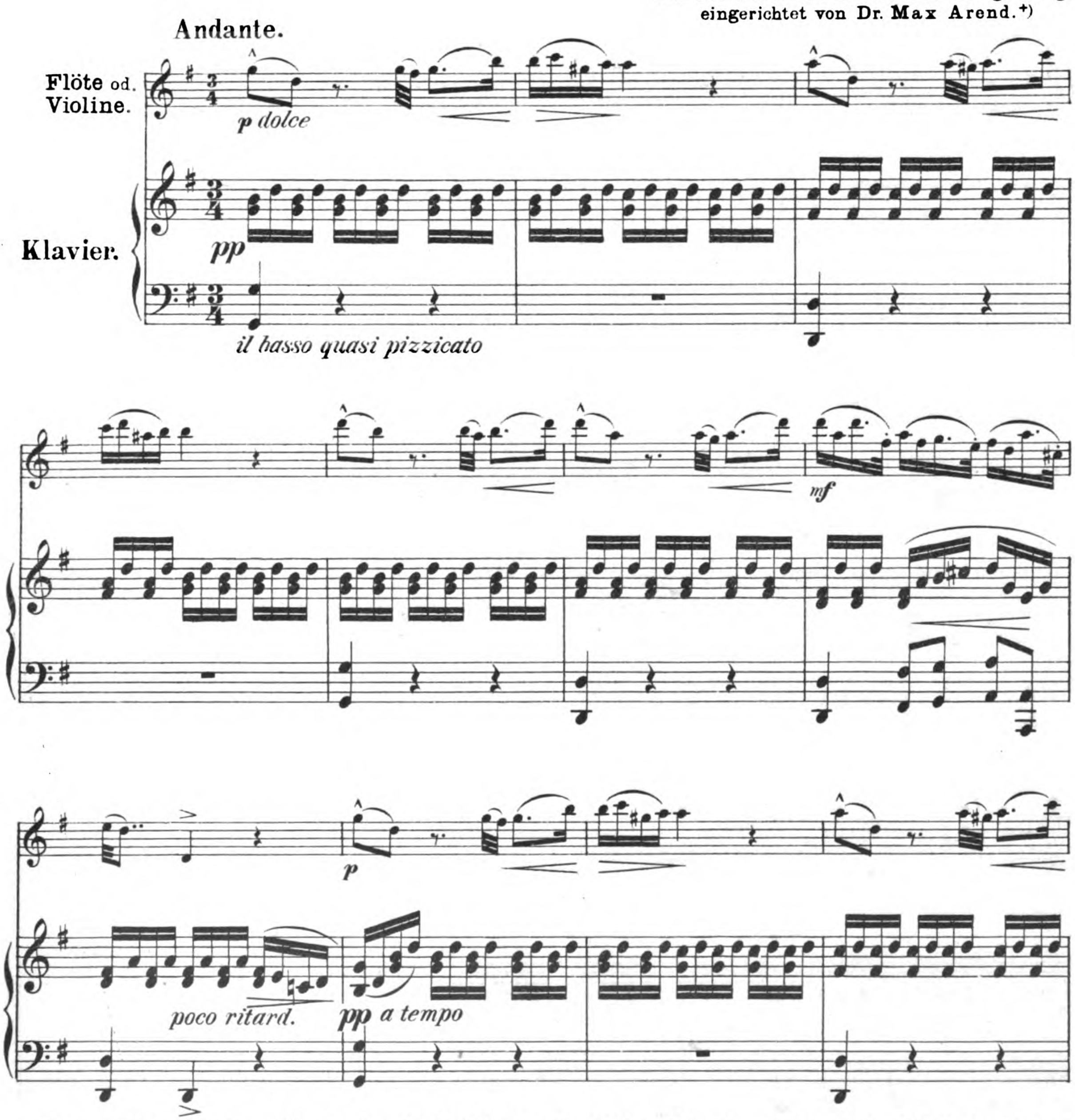
Richard Mertens, Op. 6 № 2.
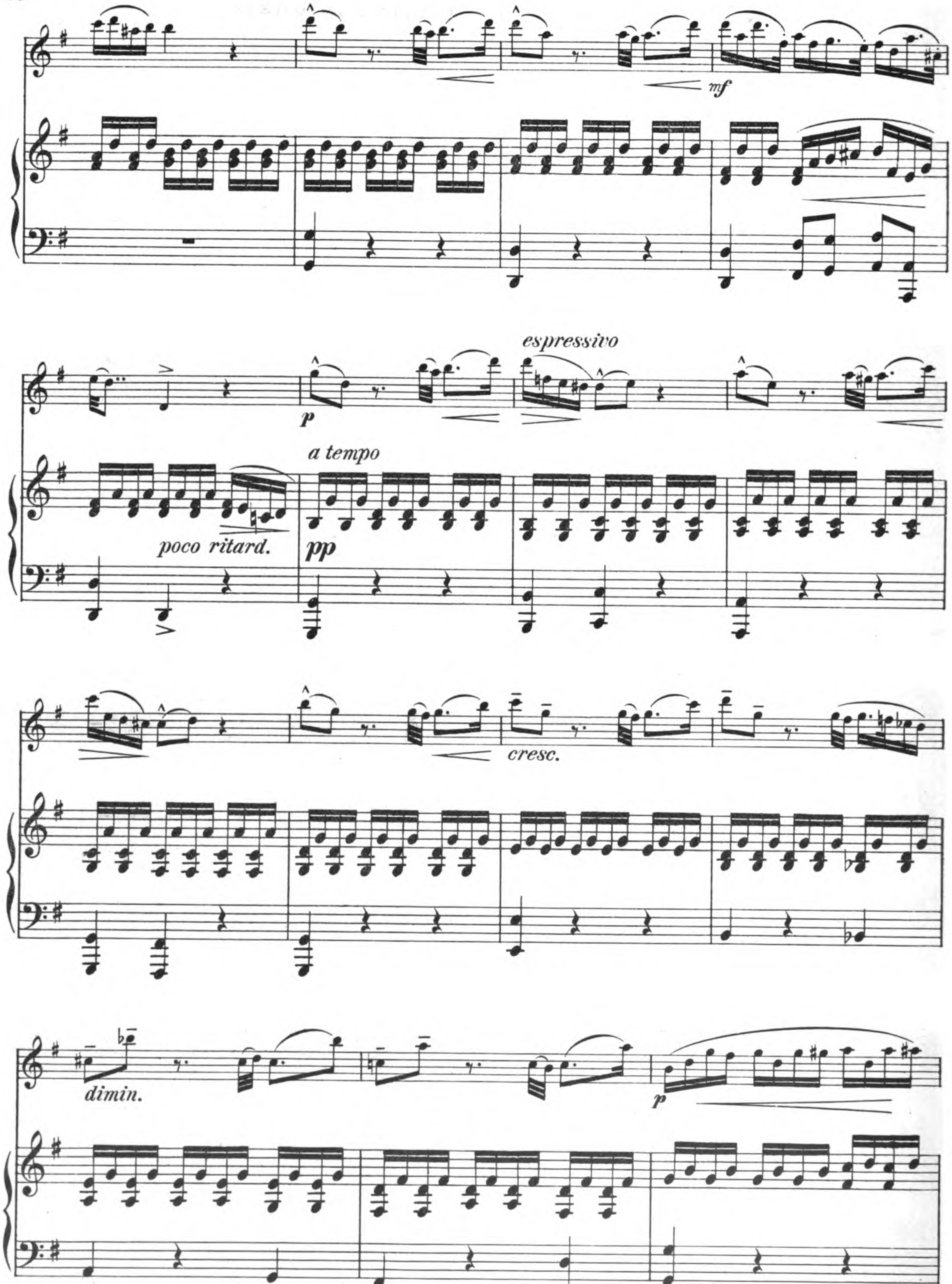


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
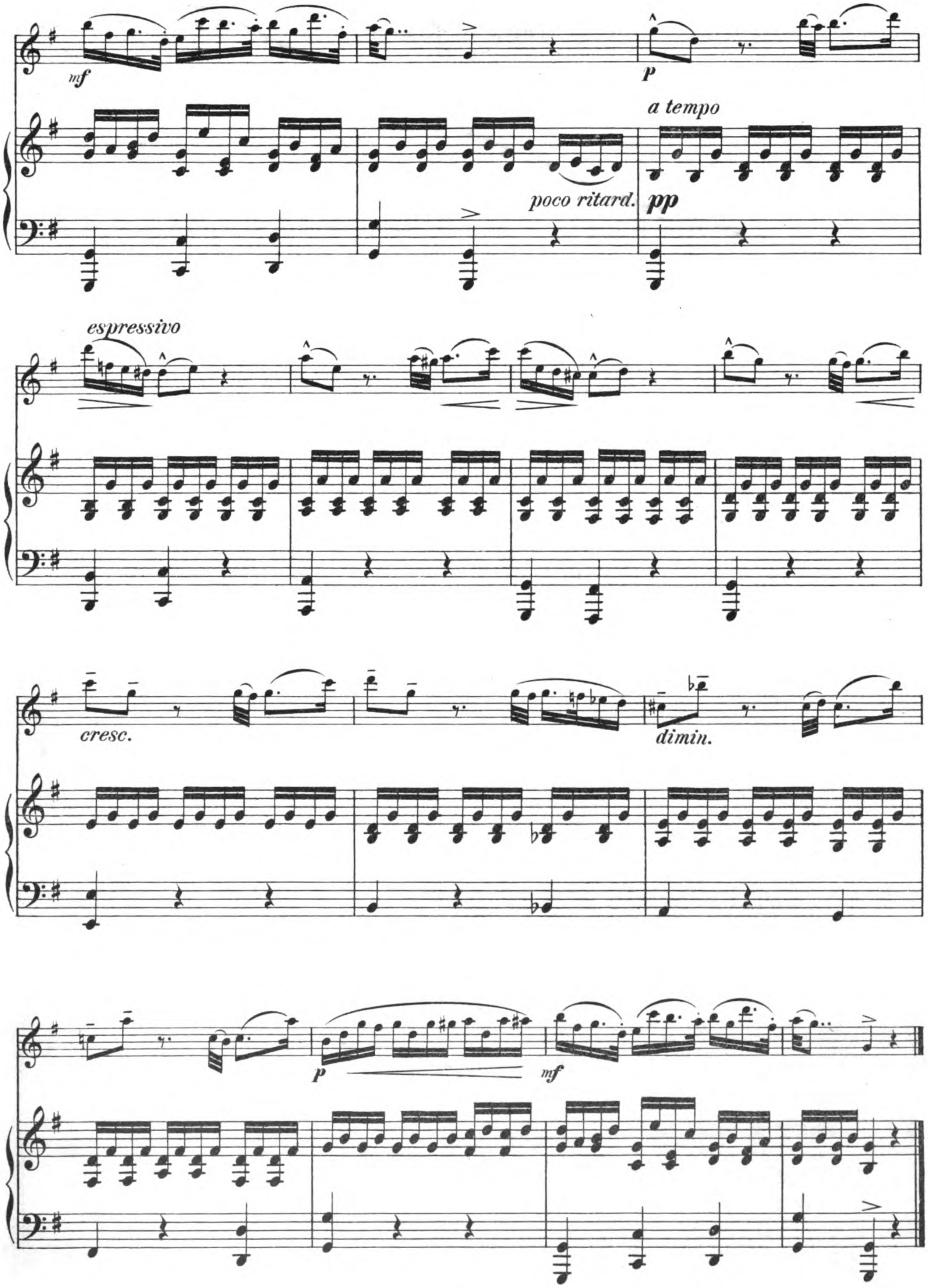
Mittelsatz der Ouverture zu
„L' Innocenza giustificata"
(1755 für Wien komponiert)
von Gluck.

Für Flöte oder Violine mit Klavierbegleitung
eingerichtet von Dr. Max Arend.+)



+) Vergl. die Umarbeitung dieser reizenden Melodie für das Ballet-Divertissement, welches Gluck für die Aufführung an der Grossen Oper in Paris dem 3. Akt seiner Alceste anfügte. In der Ouverture zu „L' Innocenza giustificata" steht das Stück zwischen heroischen Sätzen, darin vergleichbar dem Motiv der Iphigenie in der berühmteren Ouverture zur „Iphigenie in Aulis", an das auch die Melodieführung anklingt - siehe Takt 18 u. 20.


mf
espressivo
a tempo
poco ritard.
pp
p
cresc.
dimin.
p
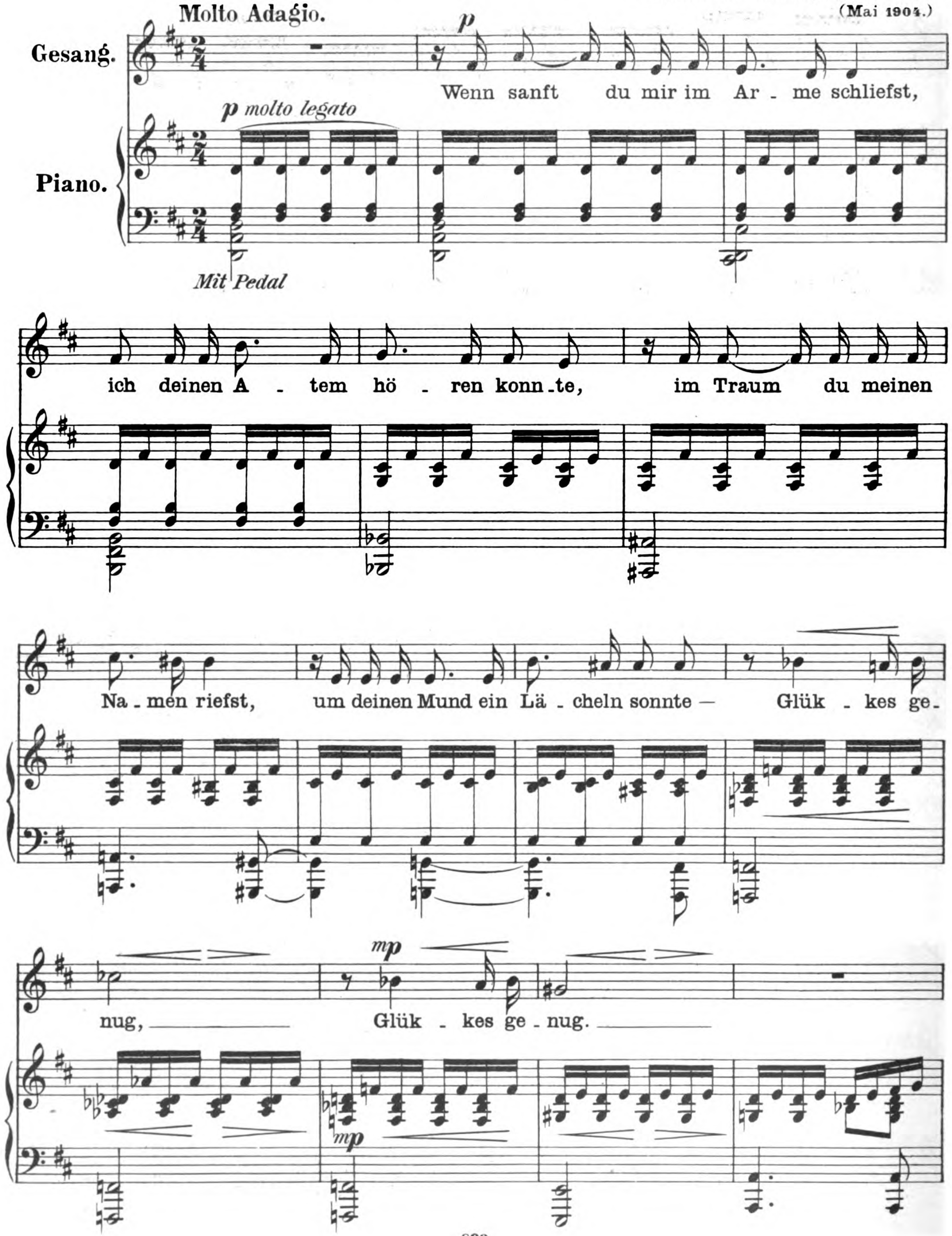

mf
p
a tempo
poco ritard.
pp
espressivo
cresc.
dimin.
p
mf
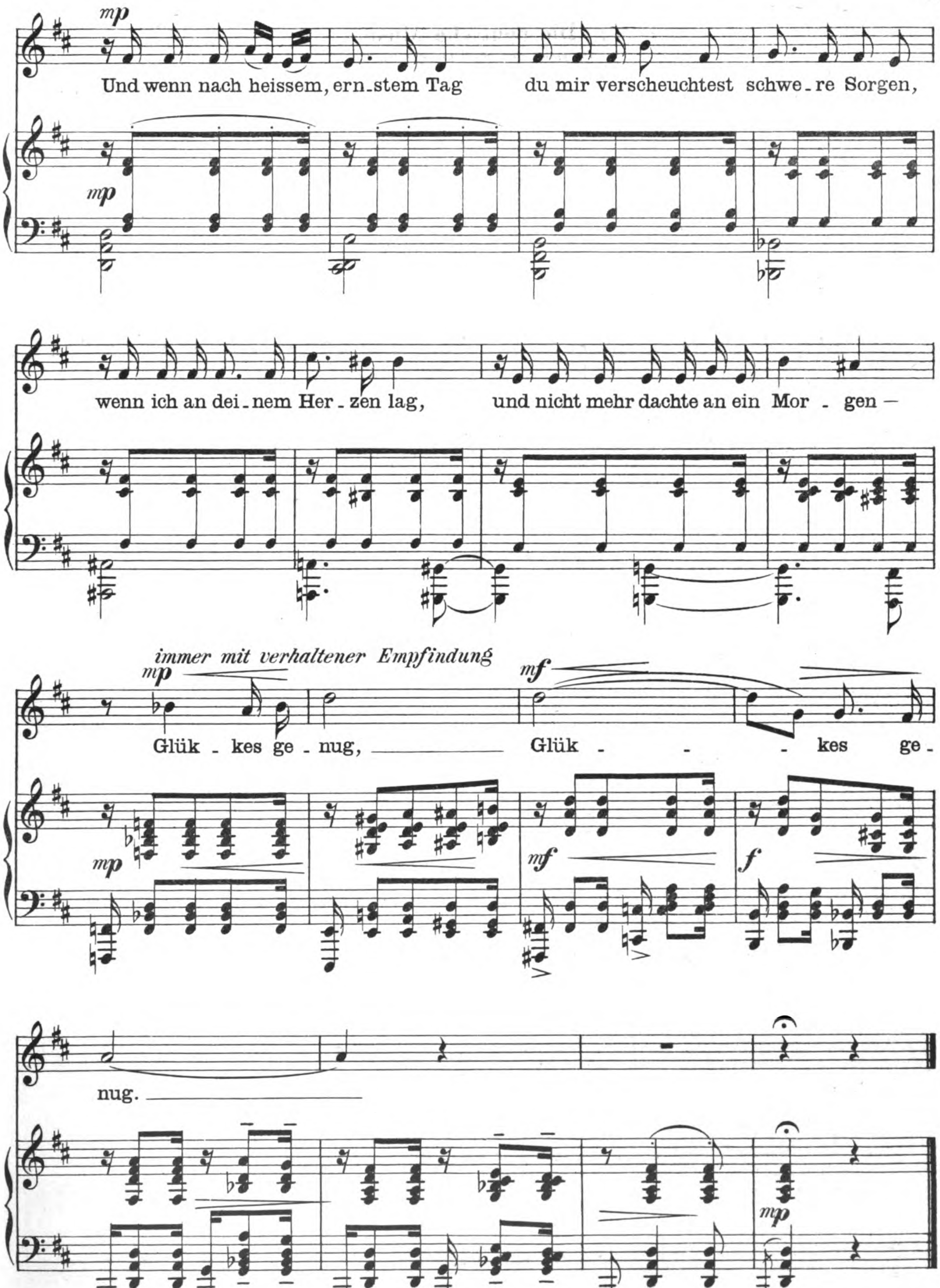
Dem Dichter zum 60. Geburtstage.

Glückes genug.

(Detlev von Liliencron.)

James Rothstein, Op. 83 № 2.
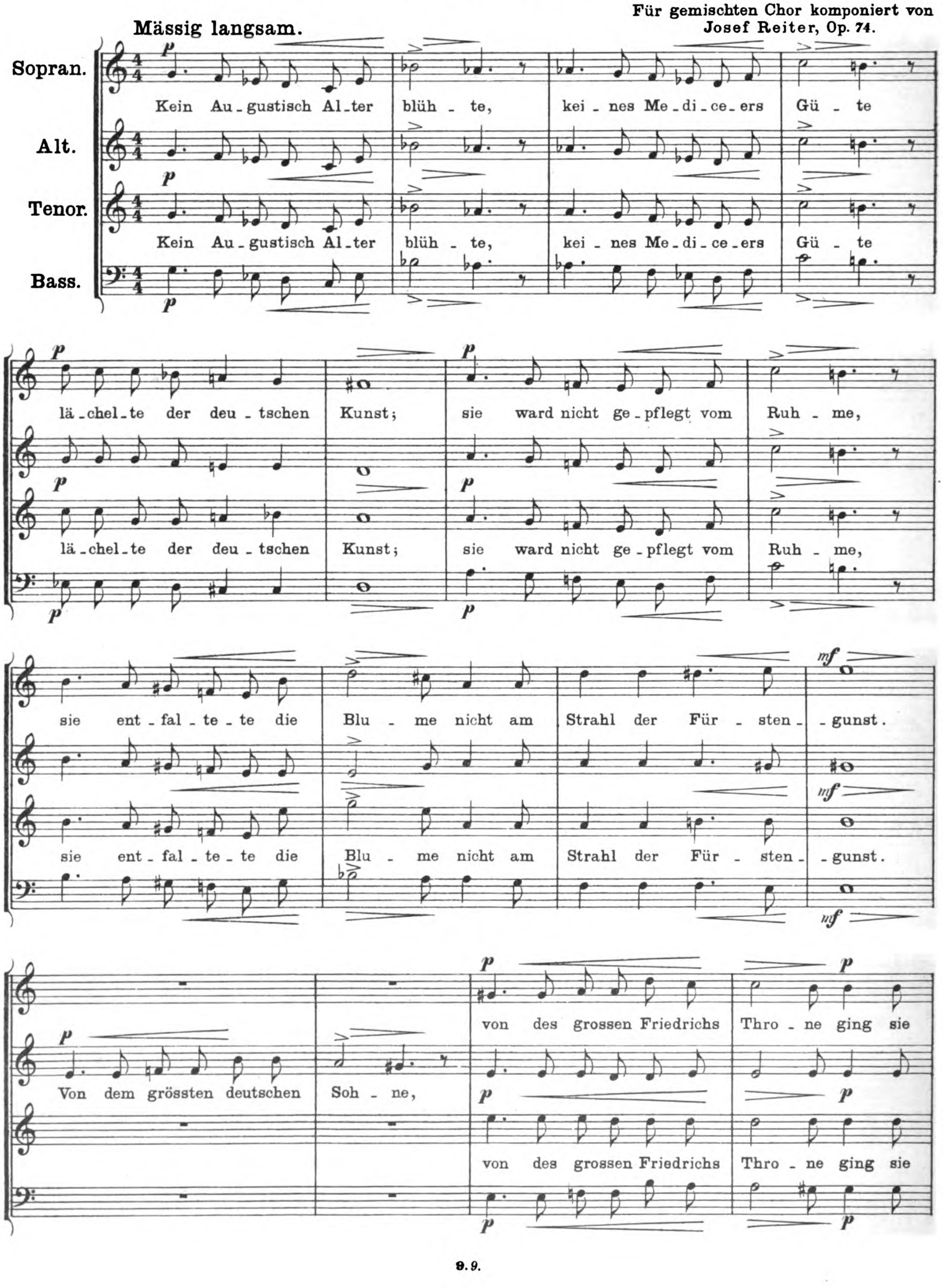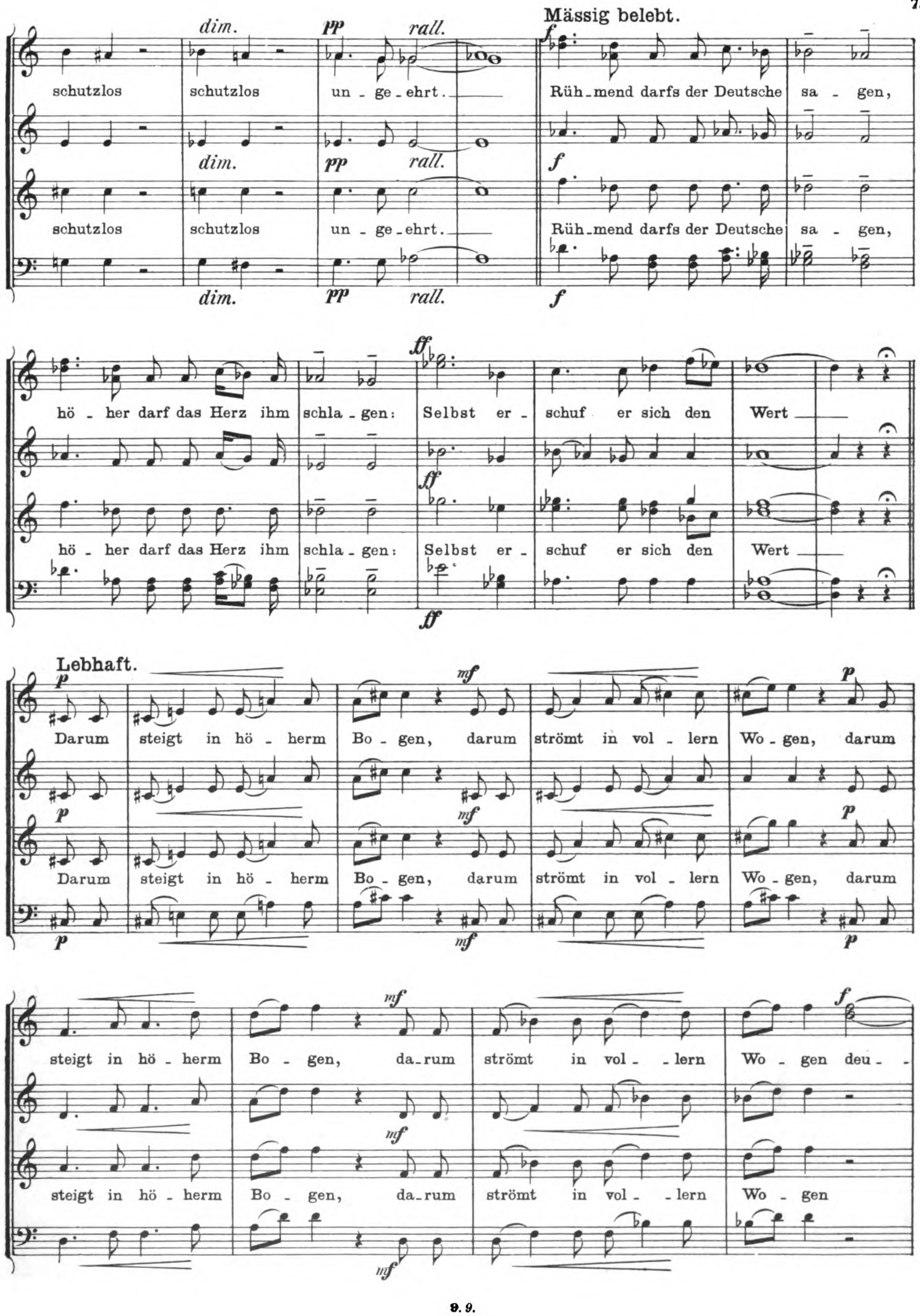



mp
Und wenn nach heissem, ern_stem Tag du mir verscheuchtest schwe_re Sorgen,
wenn ich an dei_nem Her_zen lag, und nicht mehr dachte an ein Mor - gen —
immer mit verhaltener Empfindung
mp
Glük - kes ge - nug, Glük - - - kes ge -
mf
f
nug.
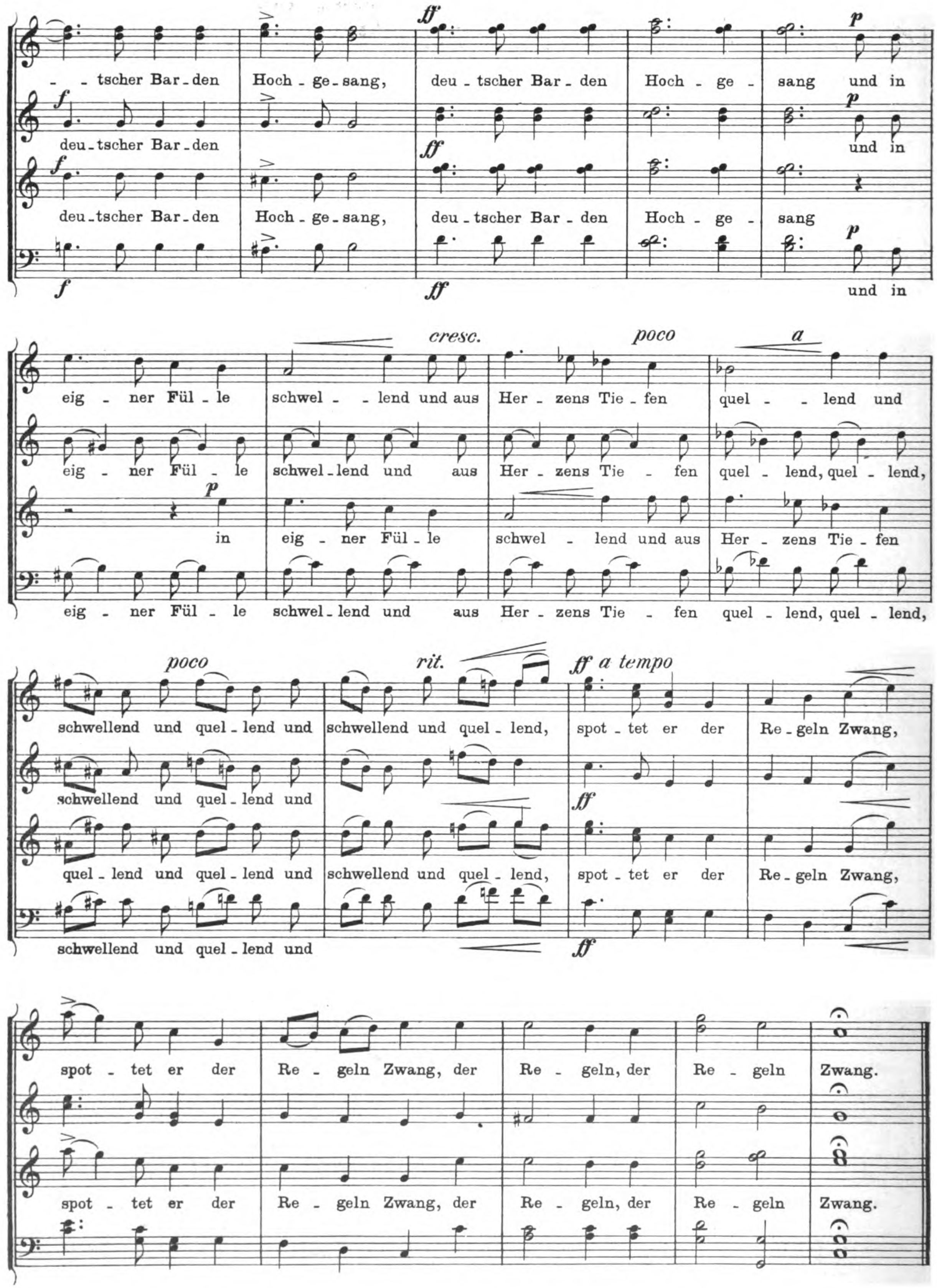
Die deutsche Muse.

(Gedicht von Friedrich Schiller.)

Für gemischten Chor komponiert von
Josef Reiter, Op. 74.




dim.
pp
rall.
Mässig belebt.
f
schutzlos schutzlos un - ge - ehrt.
Rüh - mend darfs der Deutsche sa - gen,
hö - her darf das Herz ihm schla - gen:
Selbst er - schuf er sich den Wert
ff
Lebhaft.
p
mf
Darum steigt in hö - herm Bo - gen, darum strömt in vol - lern Wo - gen, darum
steigt in hö - herm Bo - gen, da - rum strömt in vol - lern Wo - gen deu -
steigt in hö - herm Bo - gen, da - rum strömt in vol - lern Wo - gen
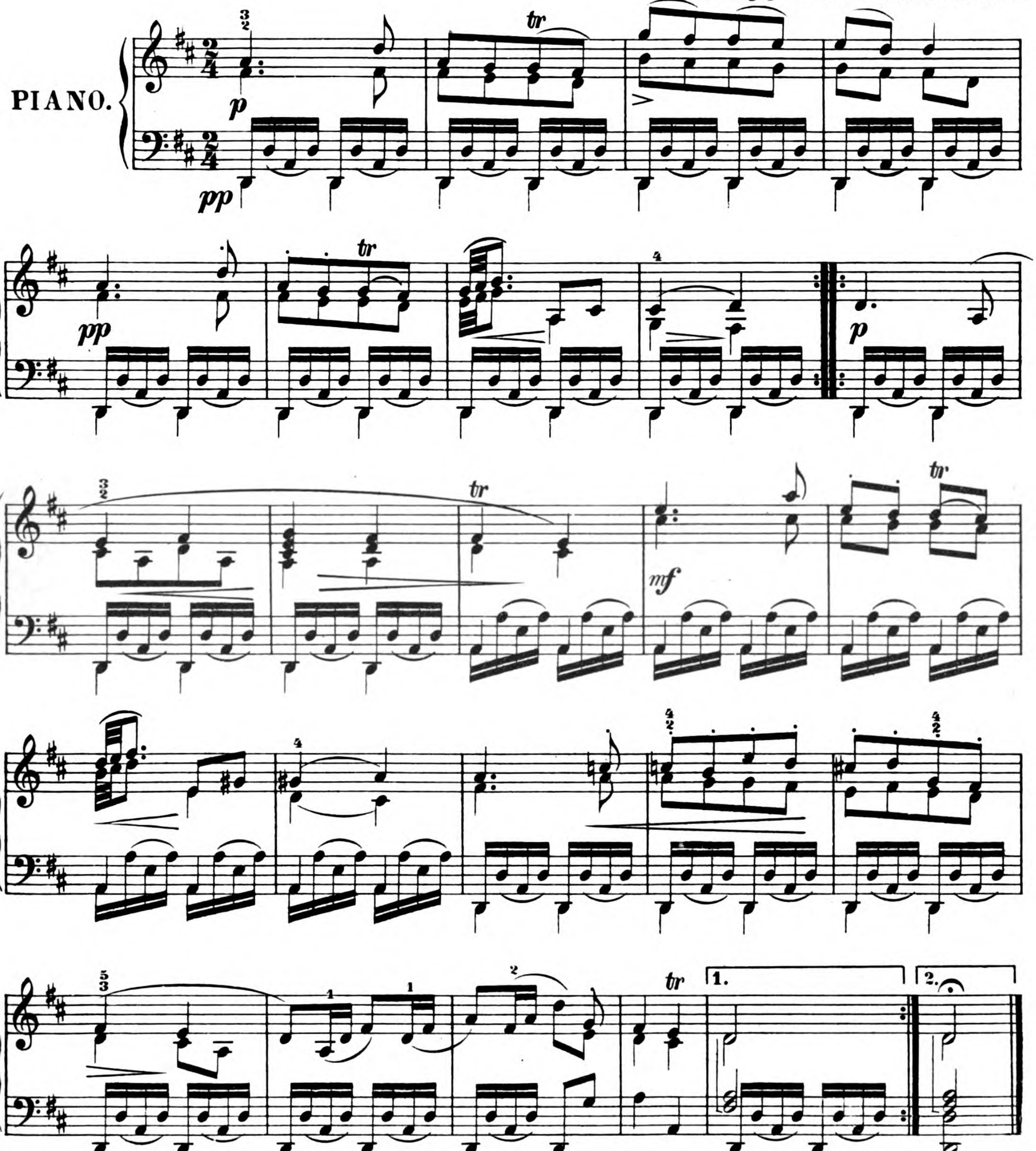

ff
p
_ _ tscher Bar_den Hoch_ge_sang, deu_tscher Bar_den Hoch - ge - sang und in
f
p
deu_tscher Bar_den und in
f
ff
deu_tscher Bar_den Hoch_ge_sang, deu_tscher Bar_den Hoch - ge - sang
p
f
ff
und in
cresc.
poco
a
eig - ner Fül_le schwel - - lend und aus Her - zens Tie_fen quel - - lend und
eig - ner Fül - le schwel_lend und aus Her - zens Tie - fen quel - lend, quel - lend,
p
in eig - ner Fül_le schwel - lend und aus Her - zens Tie_fen
eig - ner Fül - le schwel_lend und aus Her - zens Tie - fen quel - lend, quel - lend,
poco
rit.
ff a tempo
schwellend und quel_lend und schwellend und quel_lend, spot_tet er der Re_geln Zwang,
schwellend und quel_lend und
ff
quel_lend und quel_lend und schwellend und quel_lend, spot_tet er der Re_geln Zwang,
schwellend und quel_lend und
ff
spot - tet er der Re - geln Zwang, der Re - geln, der Re - geln Zwang.
spot - tet er der Re - geln Zwang, der Re - geln, der Re - geln Zwang.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musette.

(Schlusssatz) einer Sonate (D-dur).

Christlieb Sigmund Binder.+)
Herausgeg. von Otto Schmid-Dresden.

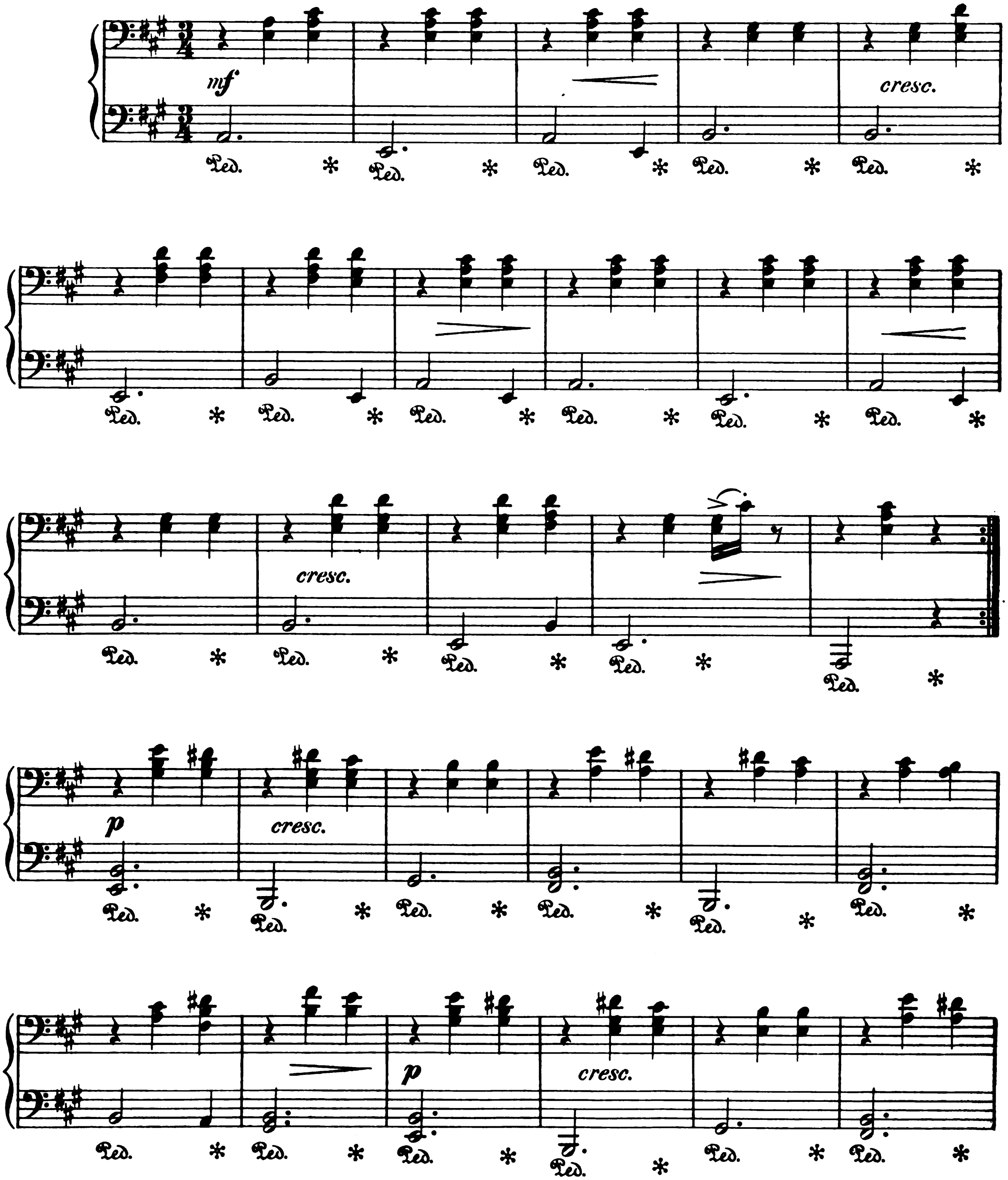


+) Schüler Hebenstreits u. als Hoforganist an der Kathol. Hofkirche zu Dresden, 65 Jahre alt gestorben am 1. Januar 1789.

Secondo.

Auf dem Maskenball.
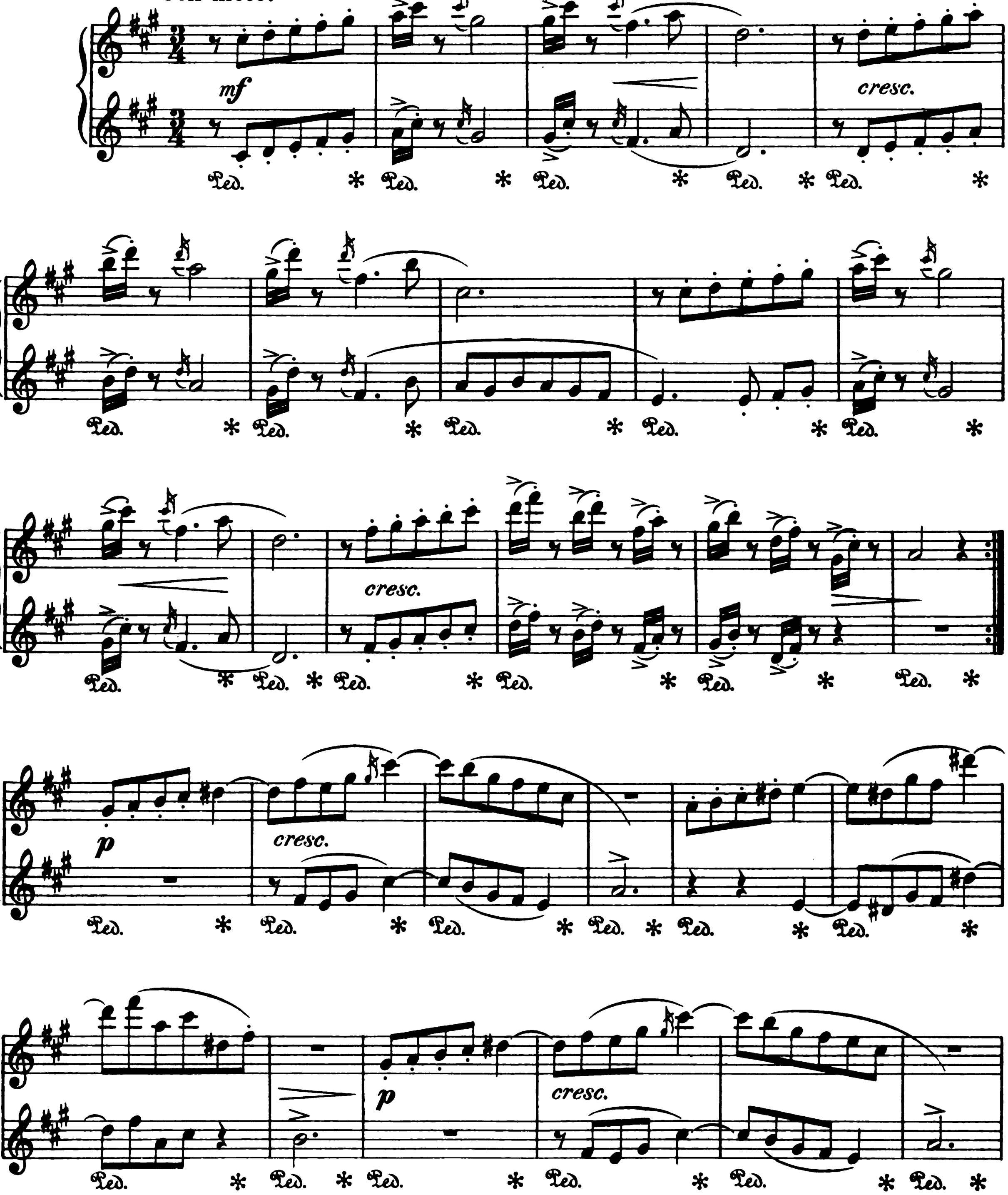
Con moto.
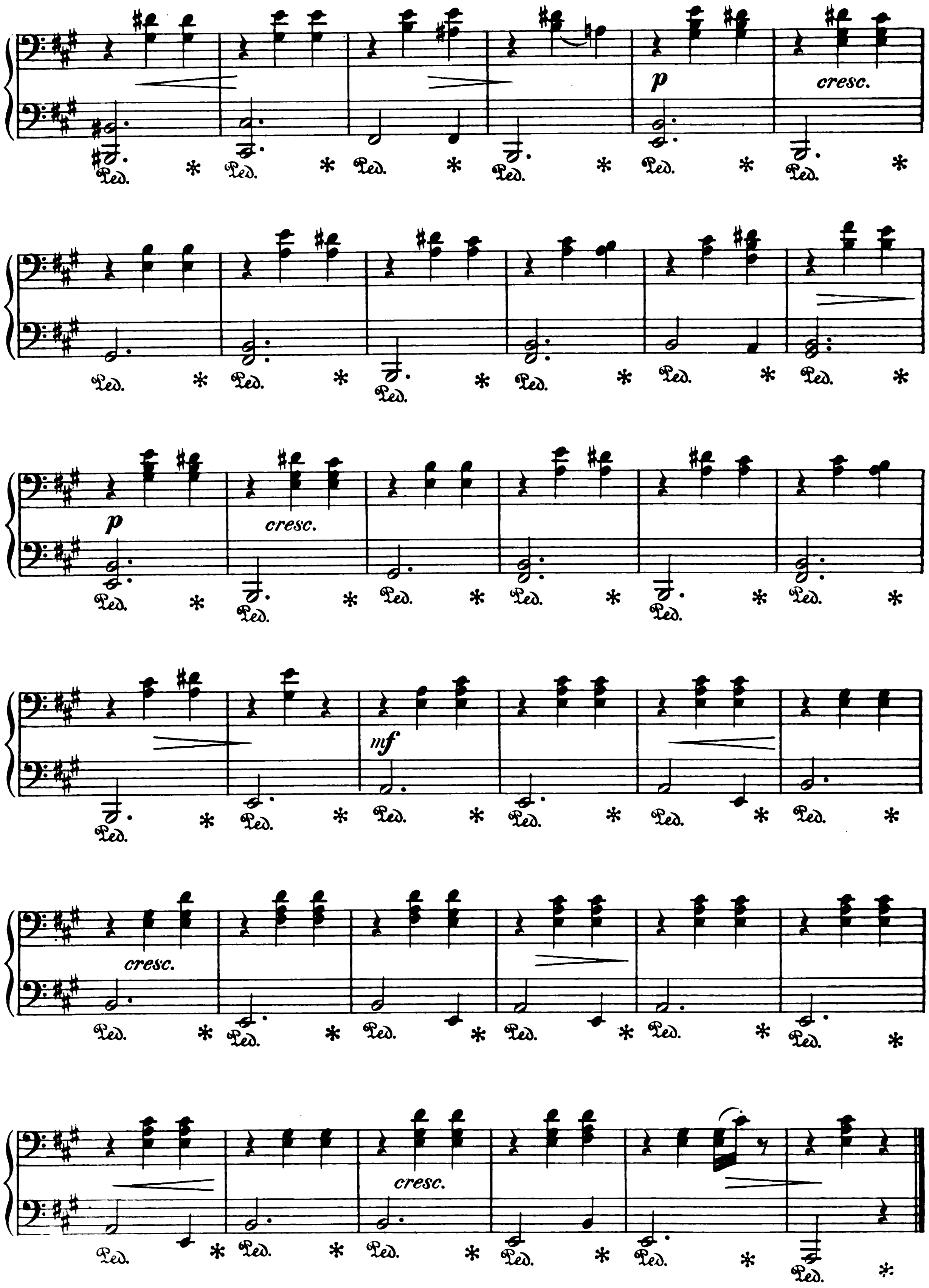


Primo.
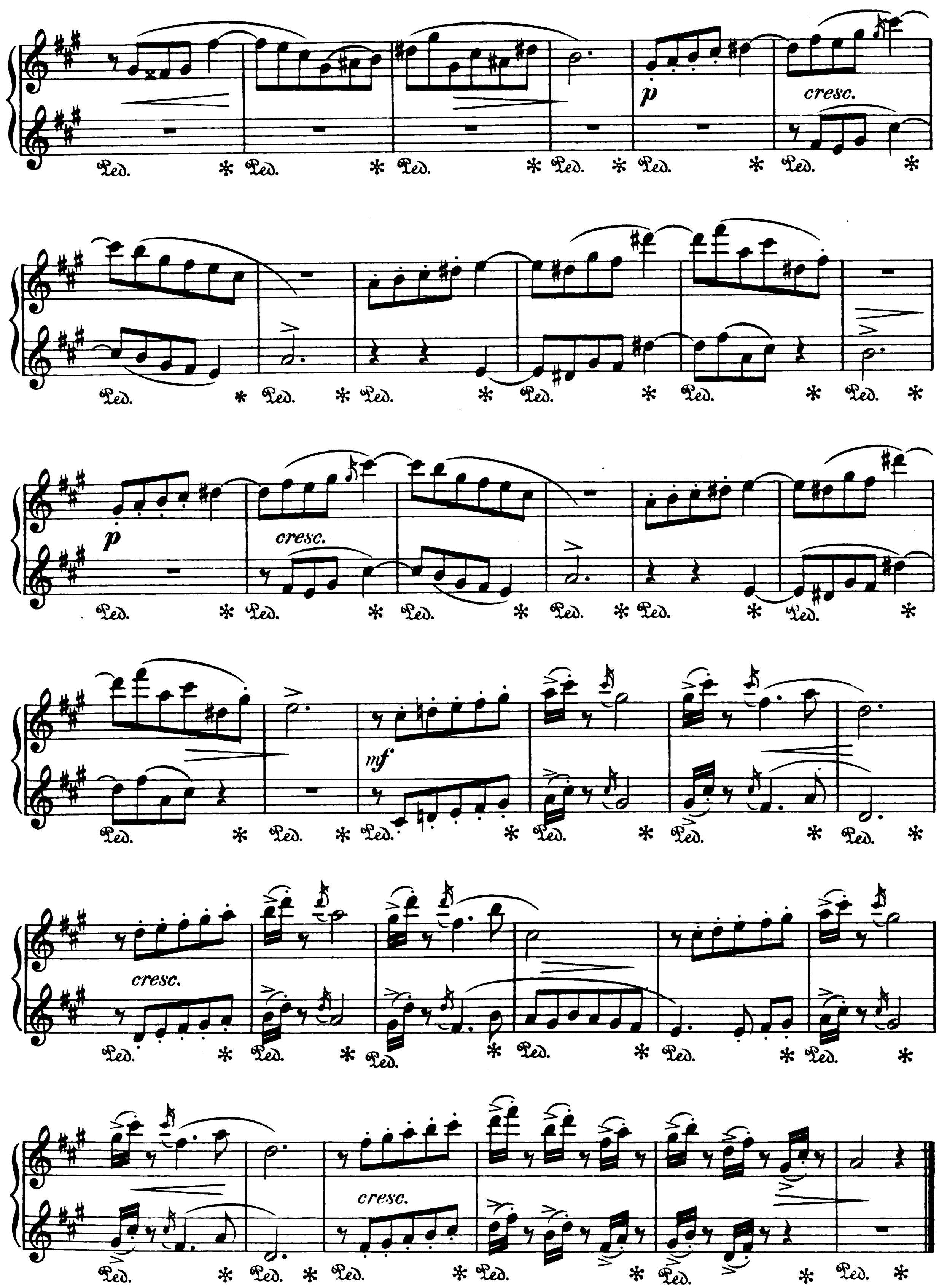
Auf dem Maskenball.

Con moto.



Secondo.
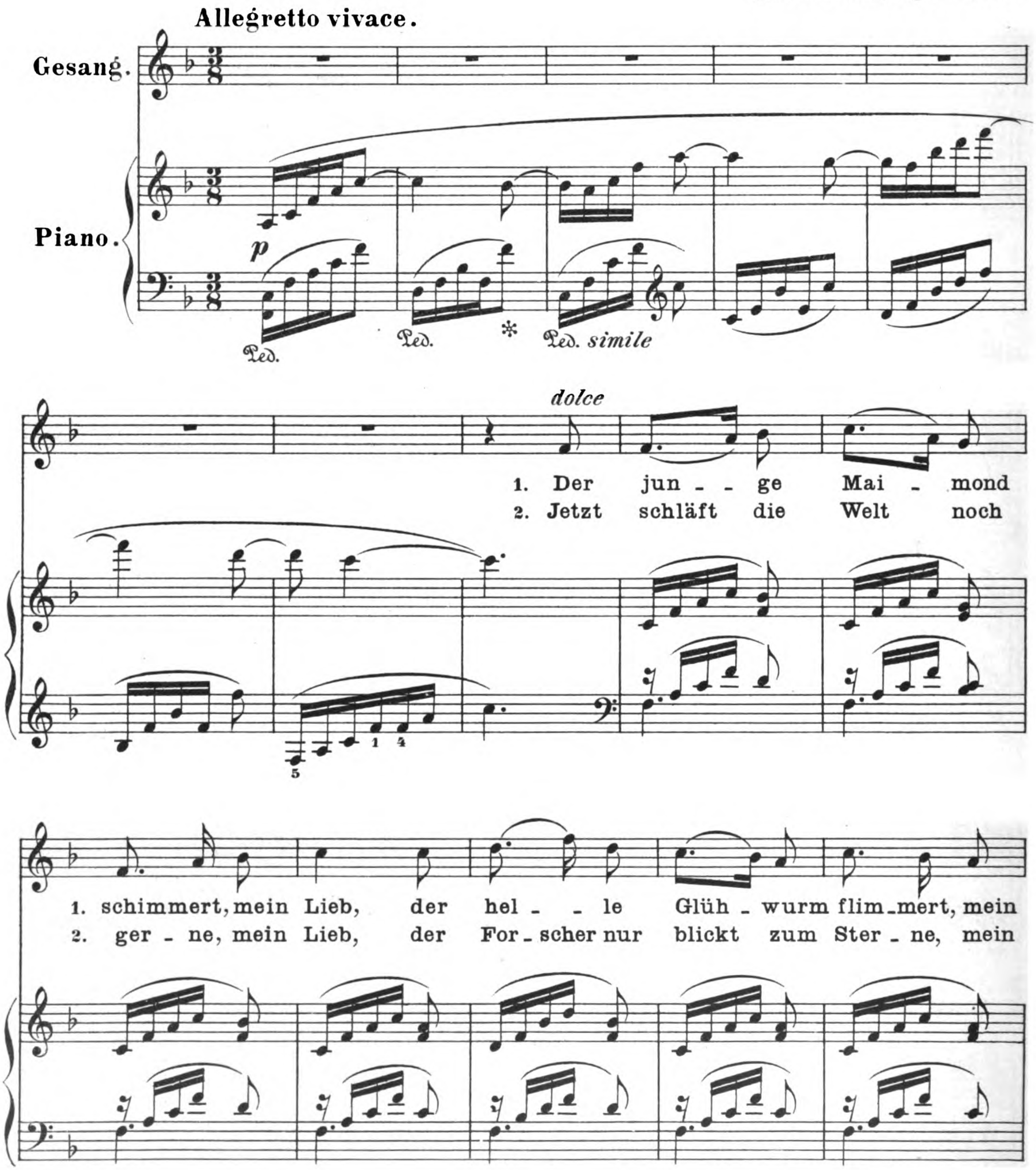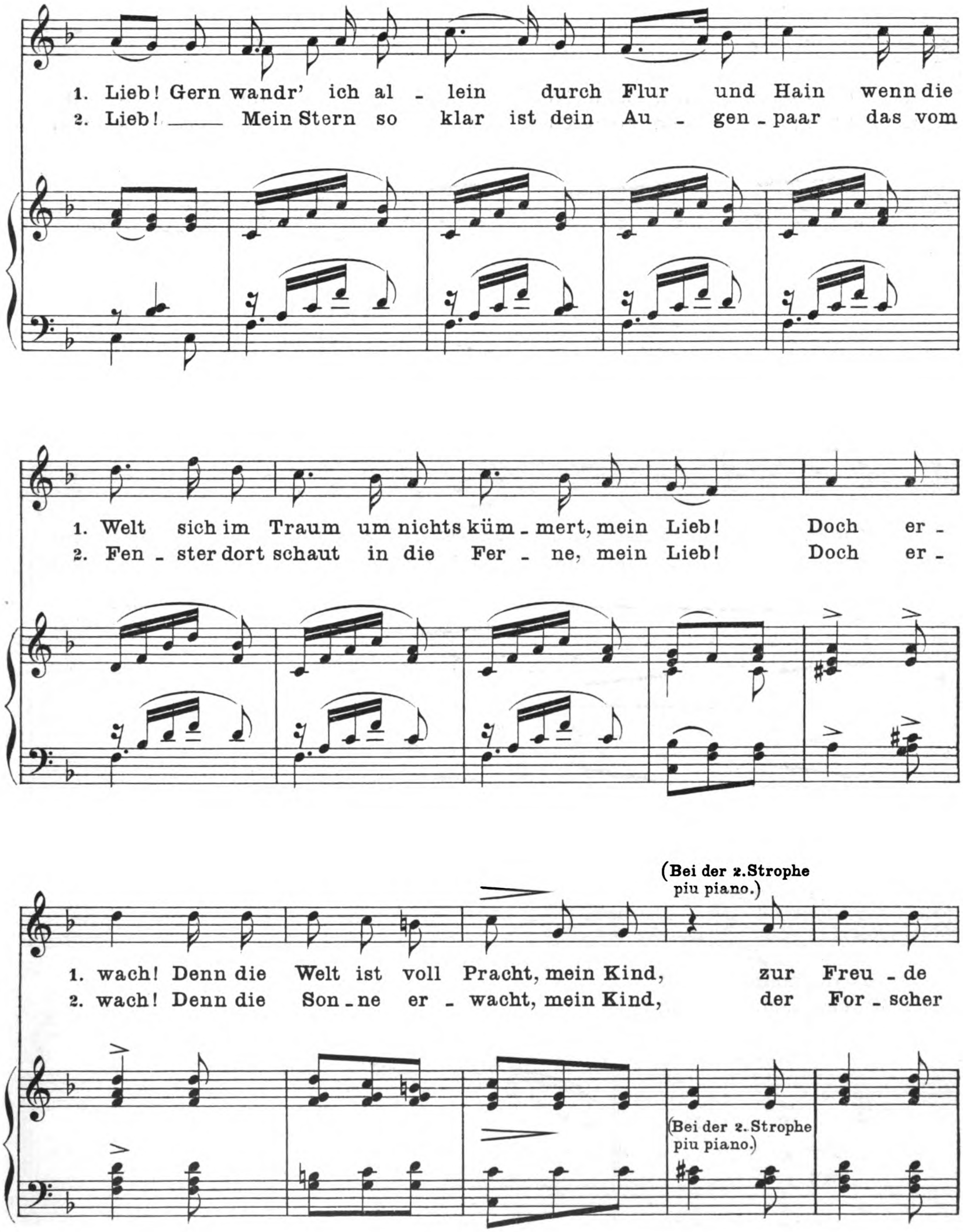




p
cresc.
Ped.
*
p
cresc.
mf
cresc.
cresc.
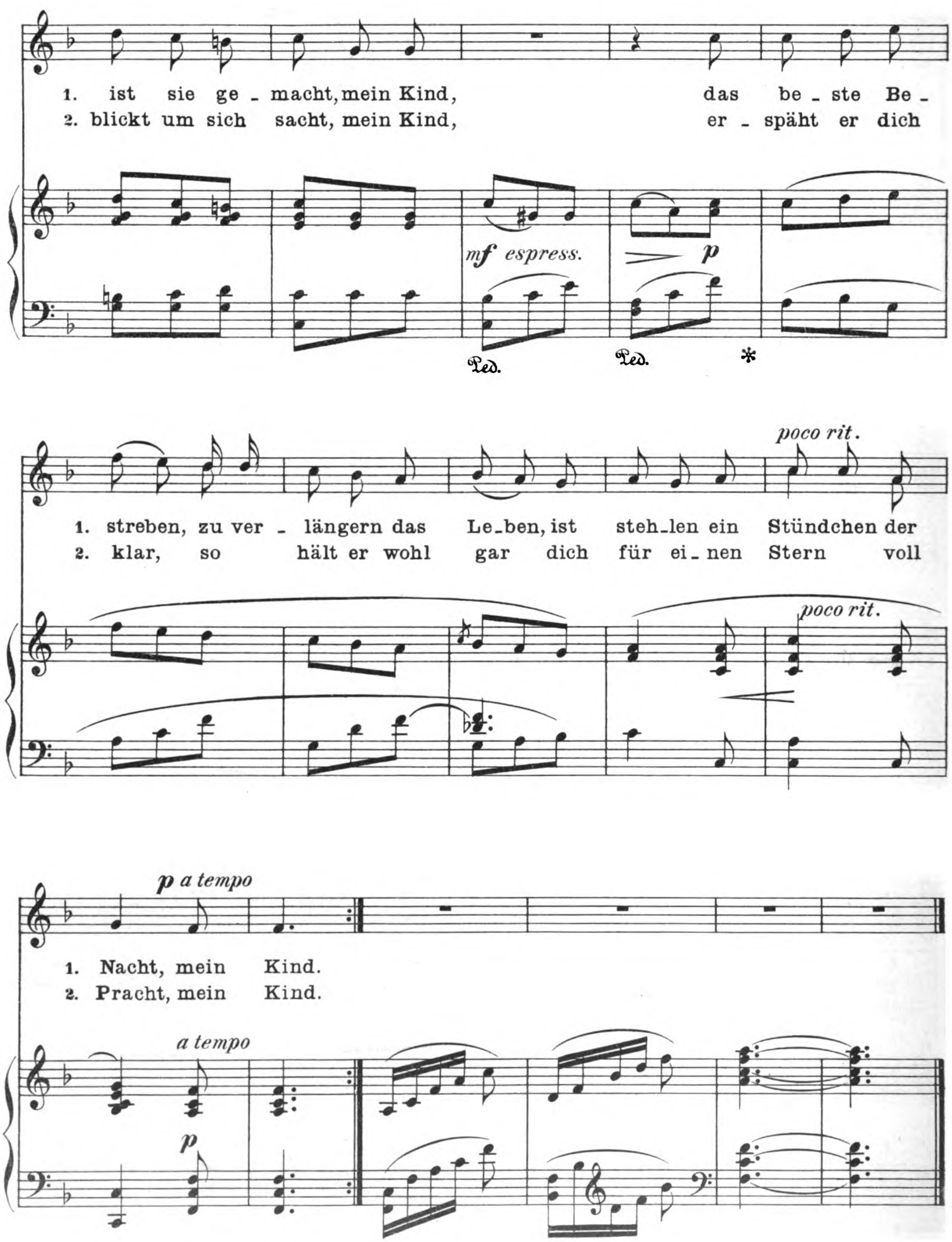
Der Augenstern.

(Thomas Moore.)

Ignaz Brüll, Op. 77 № 3.




1. Lieb! Gern wandr' ich al - lein durch Flur und Hain wenn die
2. Lieb! Mein Stern so klar ist dein Au - gen - paar das vom
1. Welt sich im Traum um nichts küm - mert, mein Lieb! Doch er -
2. Fen - ster dort schaut in die Fer - ne, mein Lieb! Doch er -
(Bei der 2. Strophe piu piano.)
1. wach! Denn die Welt ist voll Pracht, mein Kind, zur Freu - de
2. wach! Denn die Son - ne er - wacht, mein Kind, der For - scher
(Bei der 2. Strophe piu piano.)
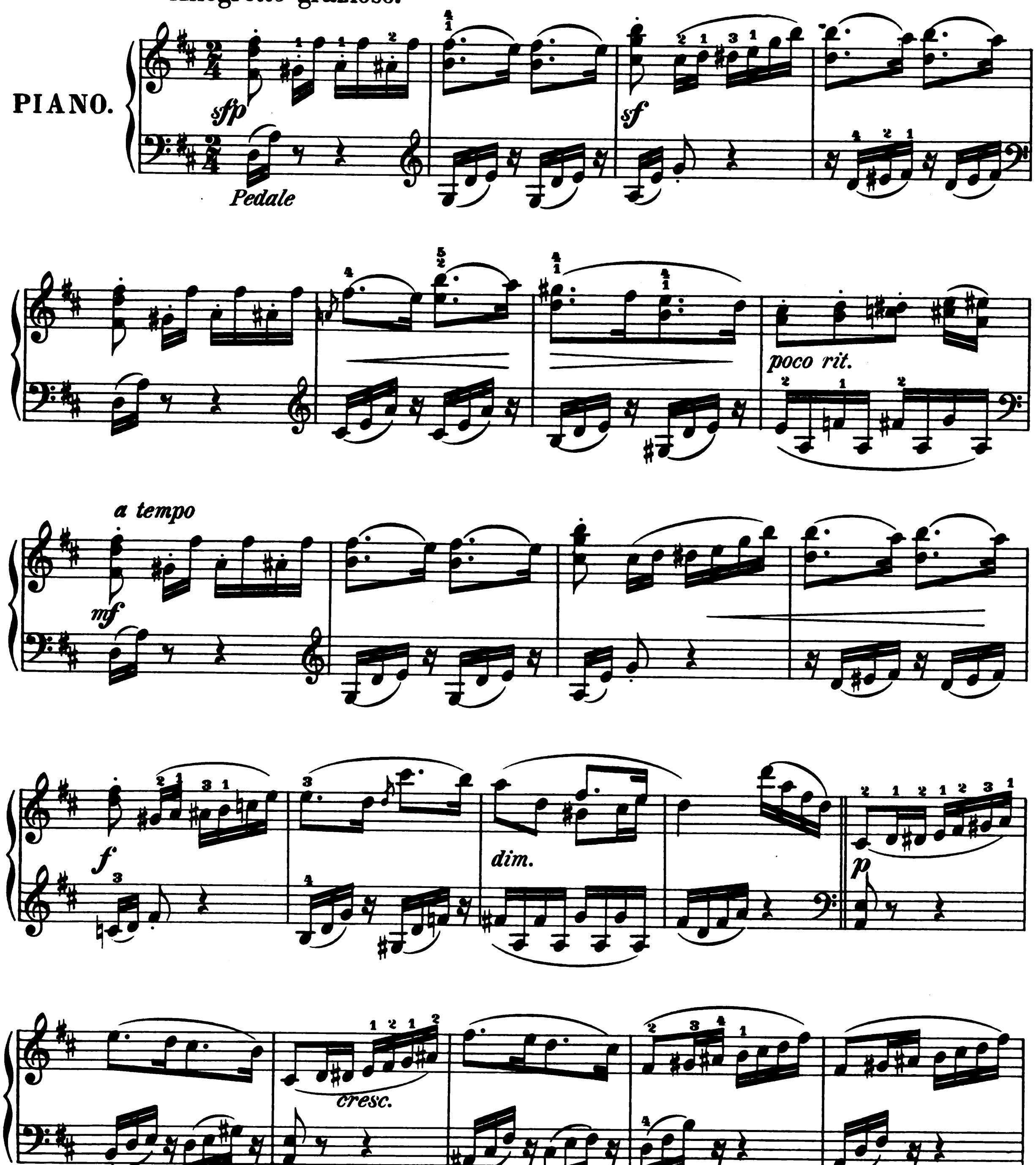

1. ist sie ge - macht, mein Kind, das be - ste Be -
2. blickt um sich sacht, mein Kind, er - späht er dich
mf espress.
p
Ped.
Ped.
*
poco rit.
1. streben, zu ver - längern das Le - ben, ist steh - len ein Stündchen der
2. klar, so hält er wohl gar dich für ei - nen Stern voll
poco rit.
p a tempo
1. Nacht, mein Kind.
2. Pracht, mein Kind.
a tempo
p
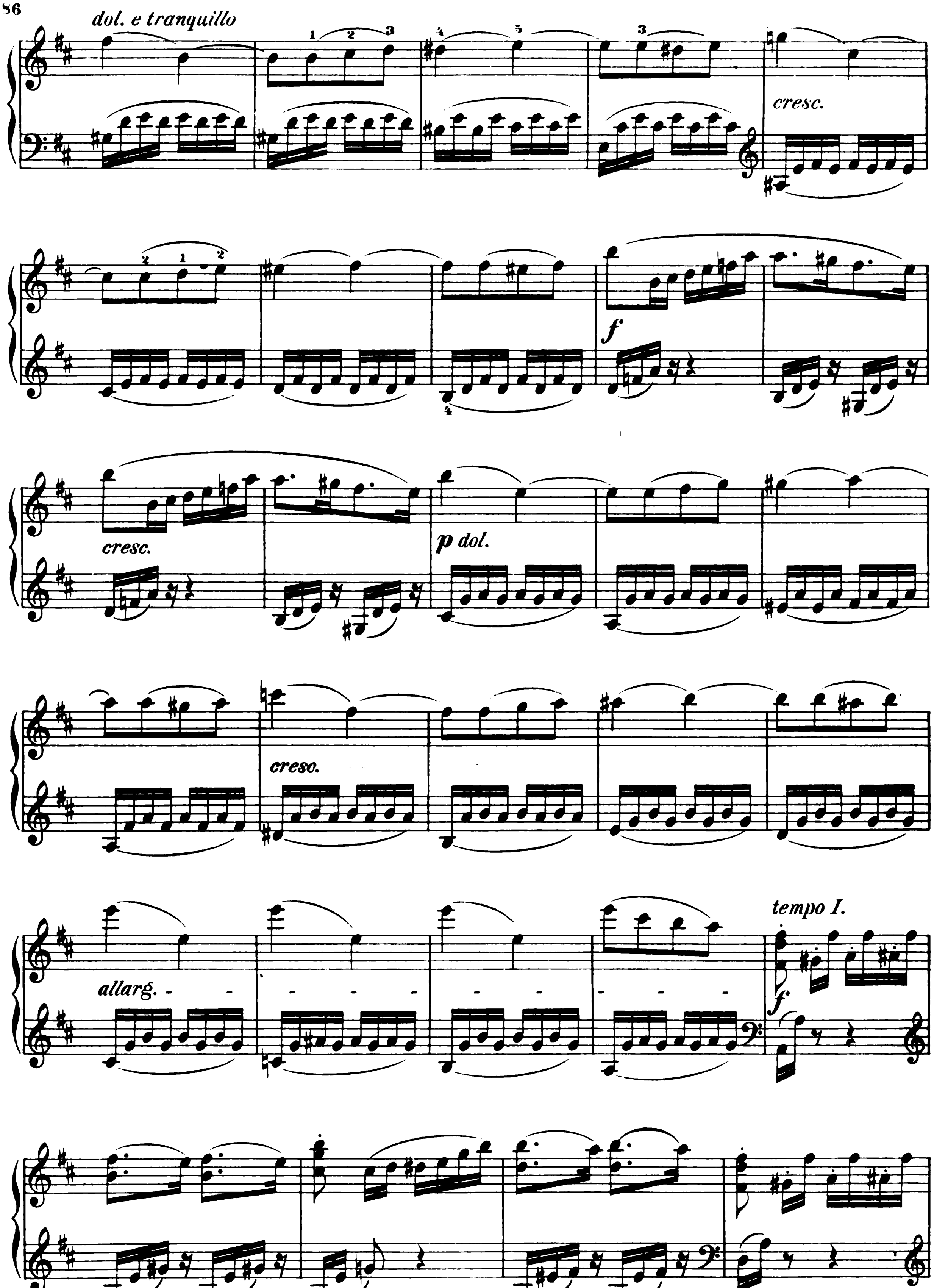
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
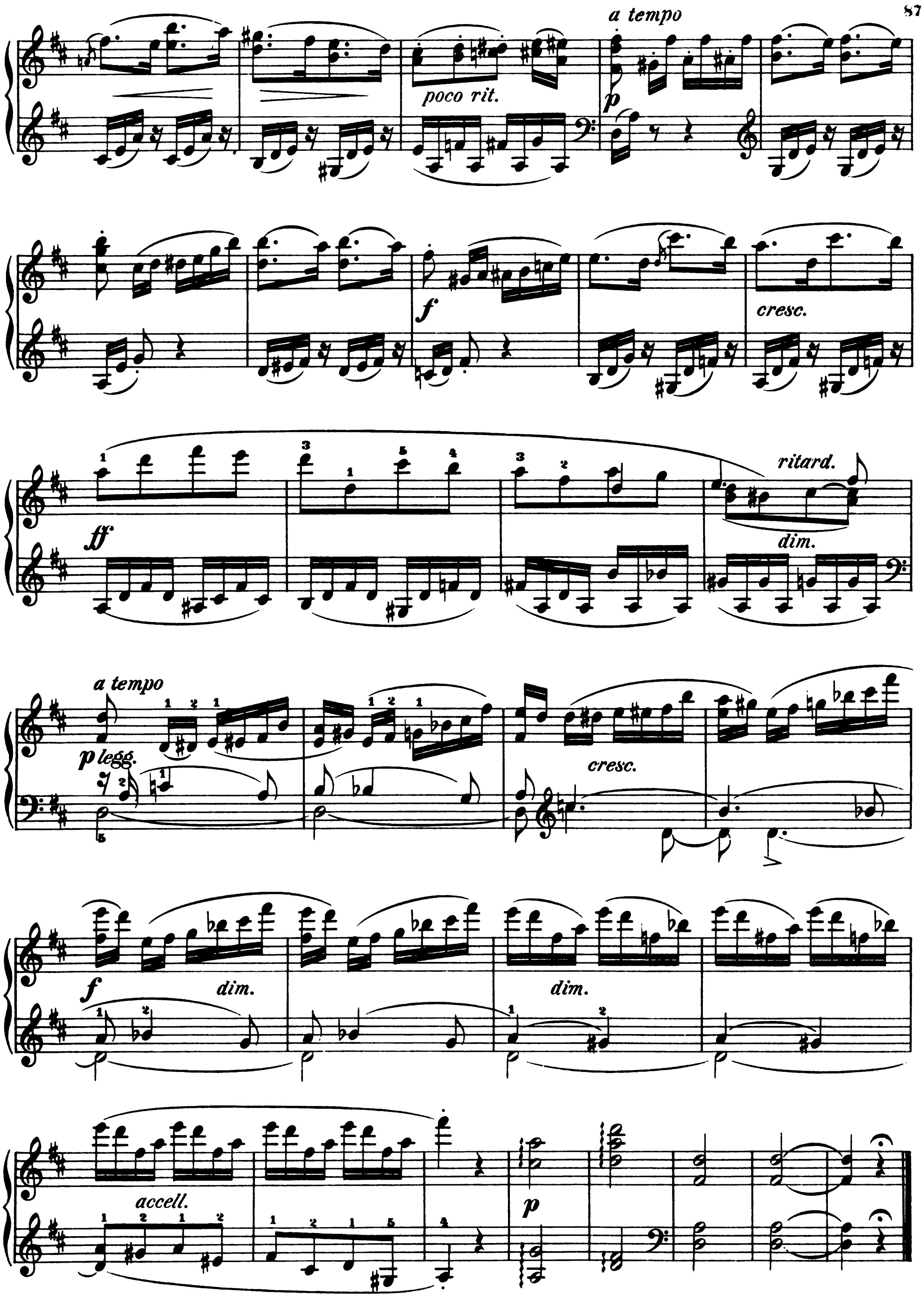
Reigen.

Gust. Lazarus, Op. 92 № 2.

Allegretto grazioso.
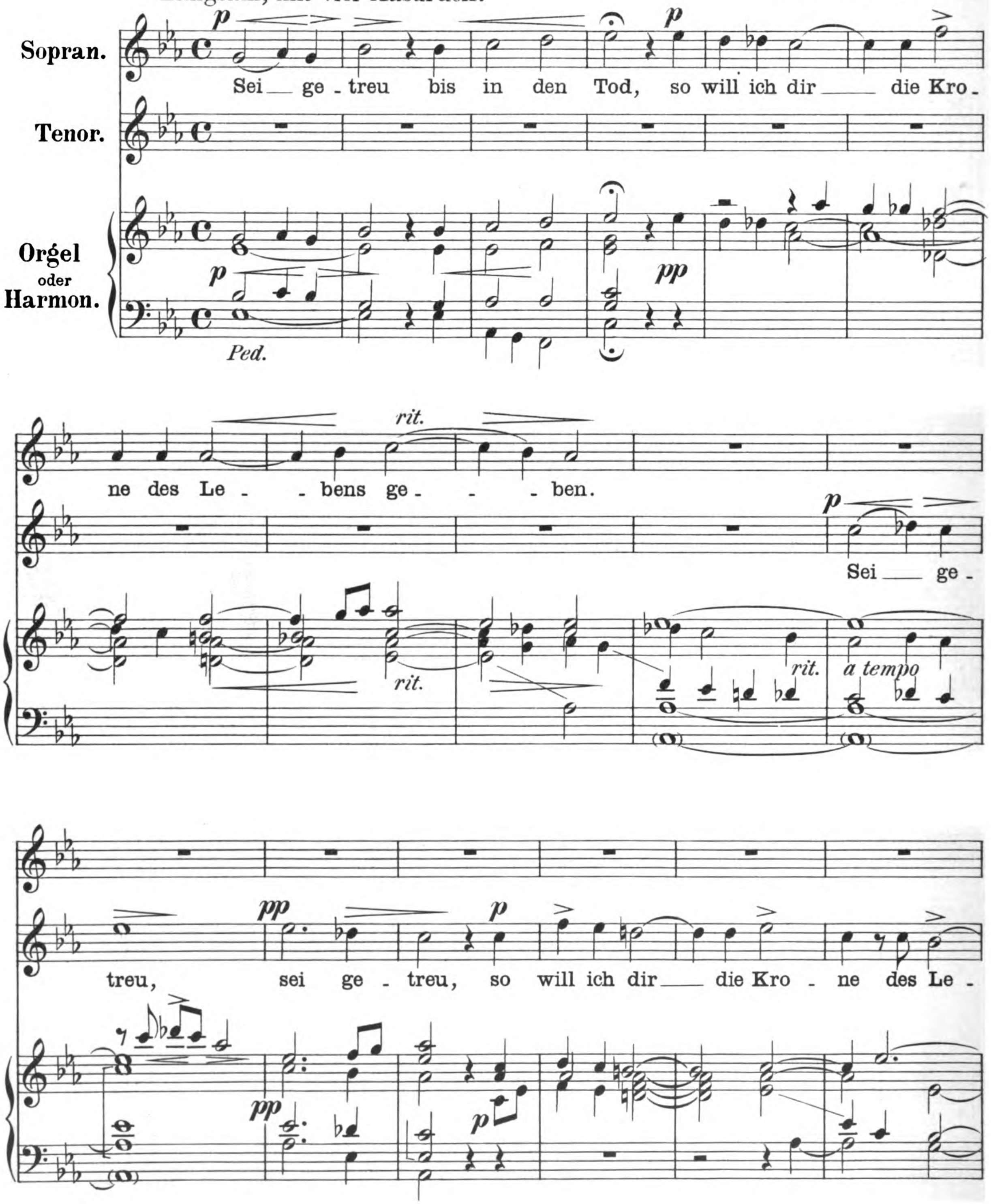



dol. e tranquillo
cresc.
f
cresc.
p dol.
creso.
allarg.
tempo I.
f
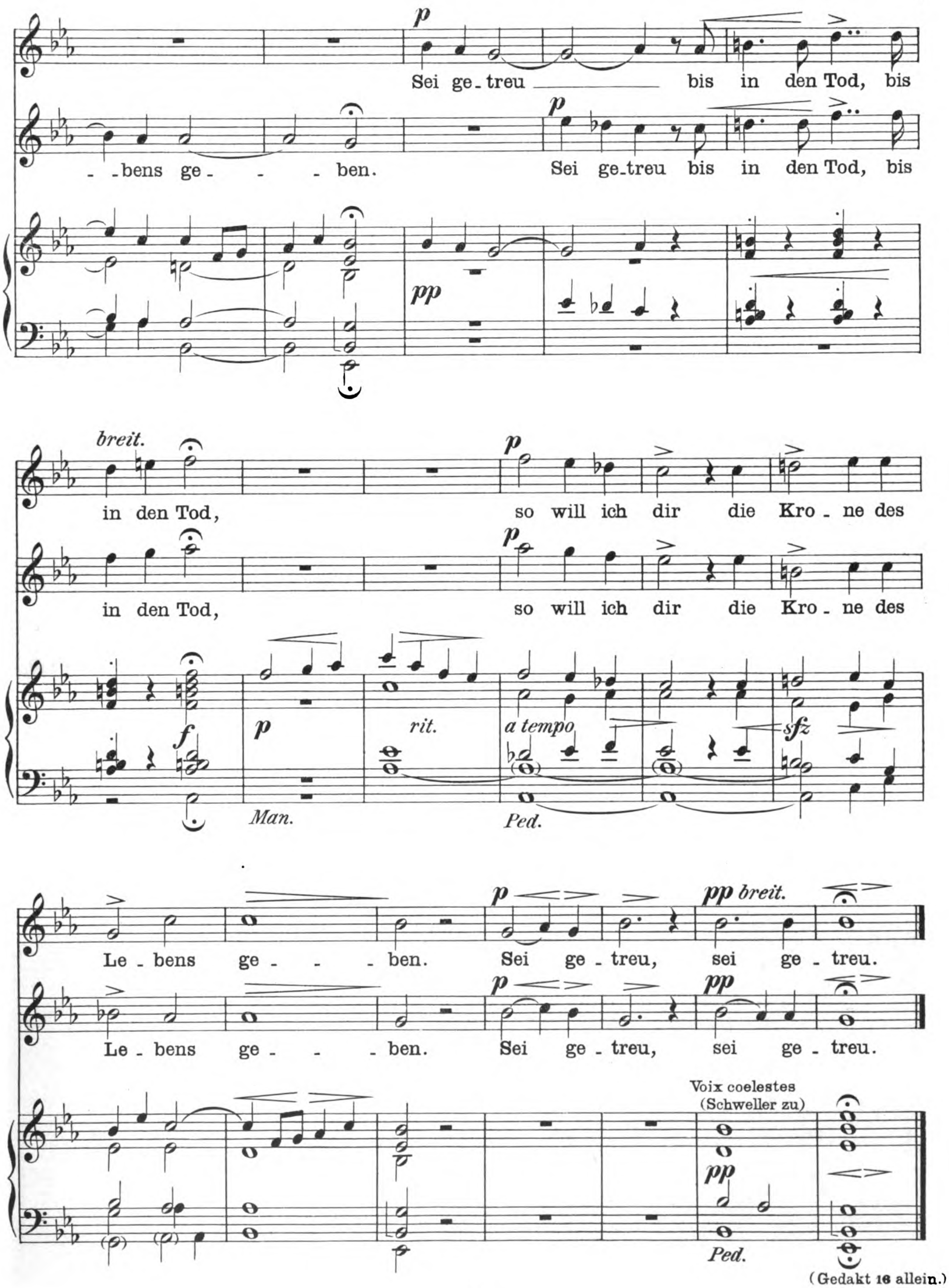

a tempo
poco rit.
cresc.
ritard.
dim.
a tempo
legg.
cresc.
dim.
dim.
accell.

Sei getreu bis in den Tod.

Langsam, mit viel Ausdruck.

Reinh. Lichey, Op. 6 № 3.
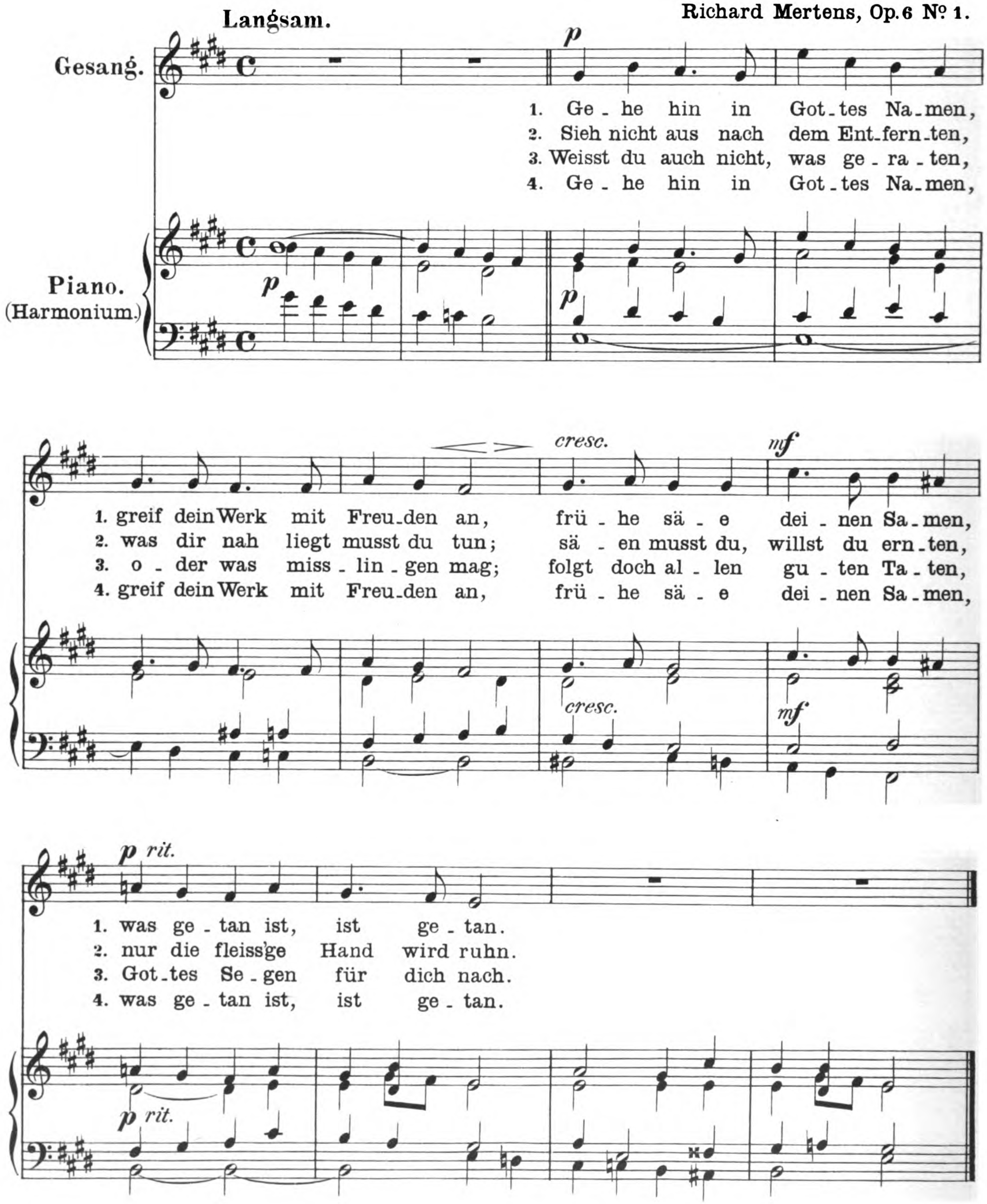



p
Sei ge_treu bis in den Tod, bis
-bens ge- - - ben. Sei ge_treu bis in den Tod, bis
pp
breit.
in den Tod, so will ich dir die Kro_ne des
in den Tod, so will ich dir die Kro_ne des
f
p
rit.
a tempo
sfz
Man.
Ped.
pp breit.
Le_bens ge- - - ben. Sei ge_treu, sei ge_treu.
Le_bens ge- - - ben. Sei ge_treu, sei ge_treu.
Voix coelestes
(Schweller zu)
pp
Ped.
(Gedakt 16 allein.)

Kinderlied.

Zum Tagewerk.

(Spitta.)
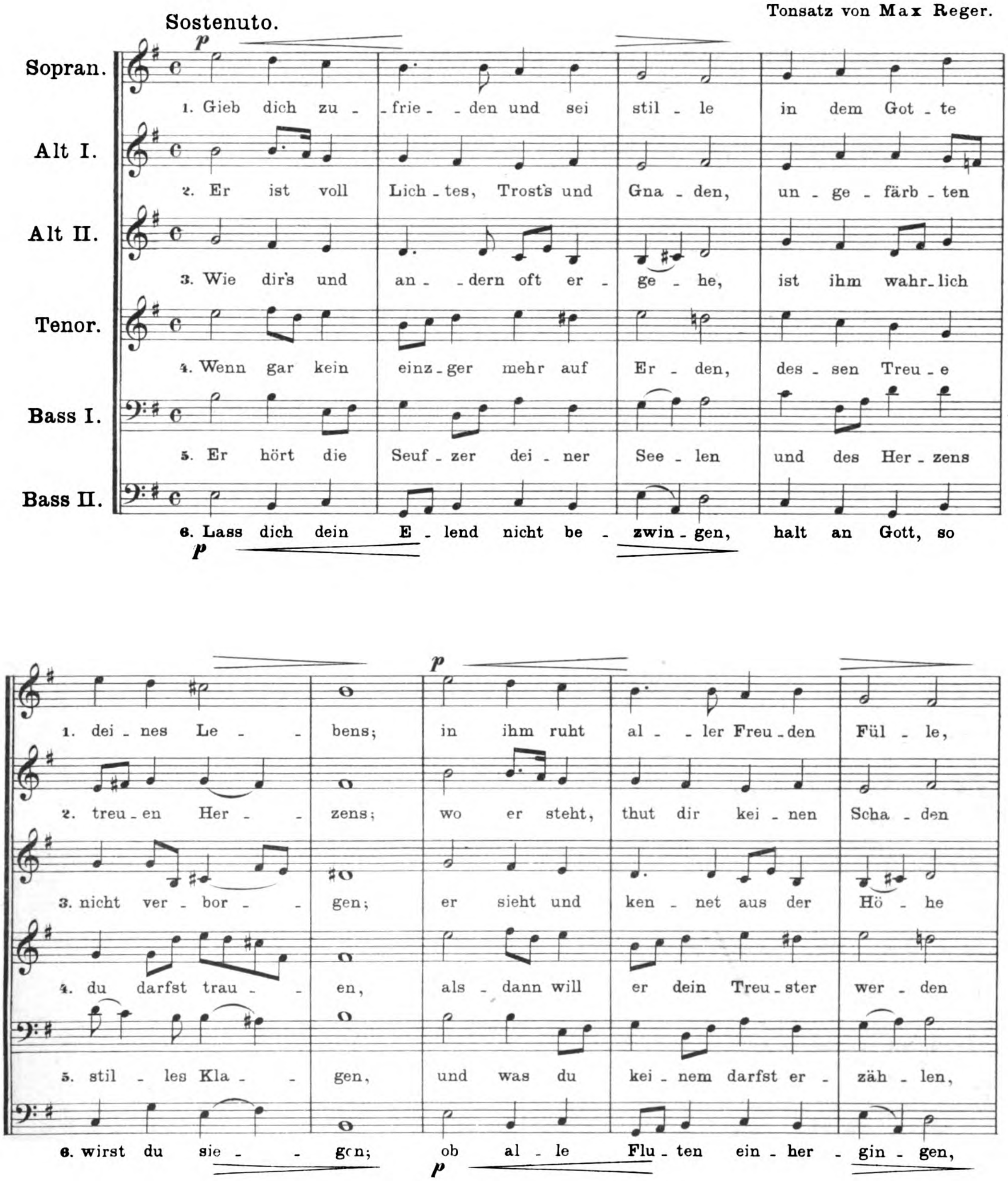
Richard Mertens, Op. 6 № 1.
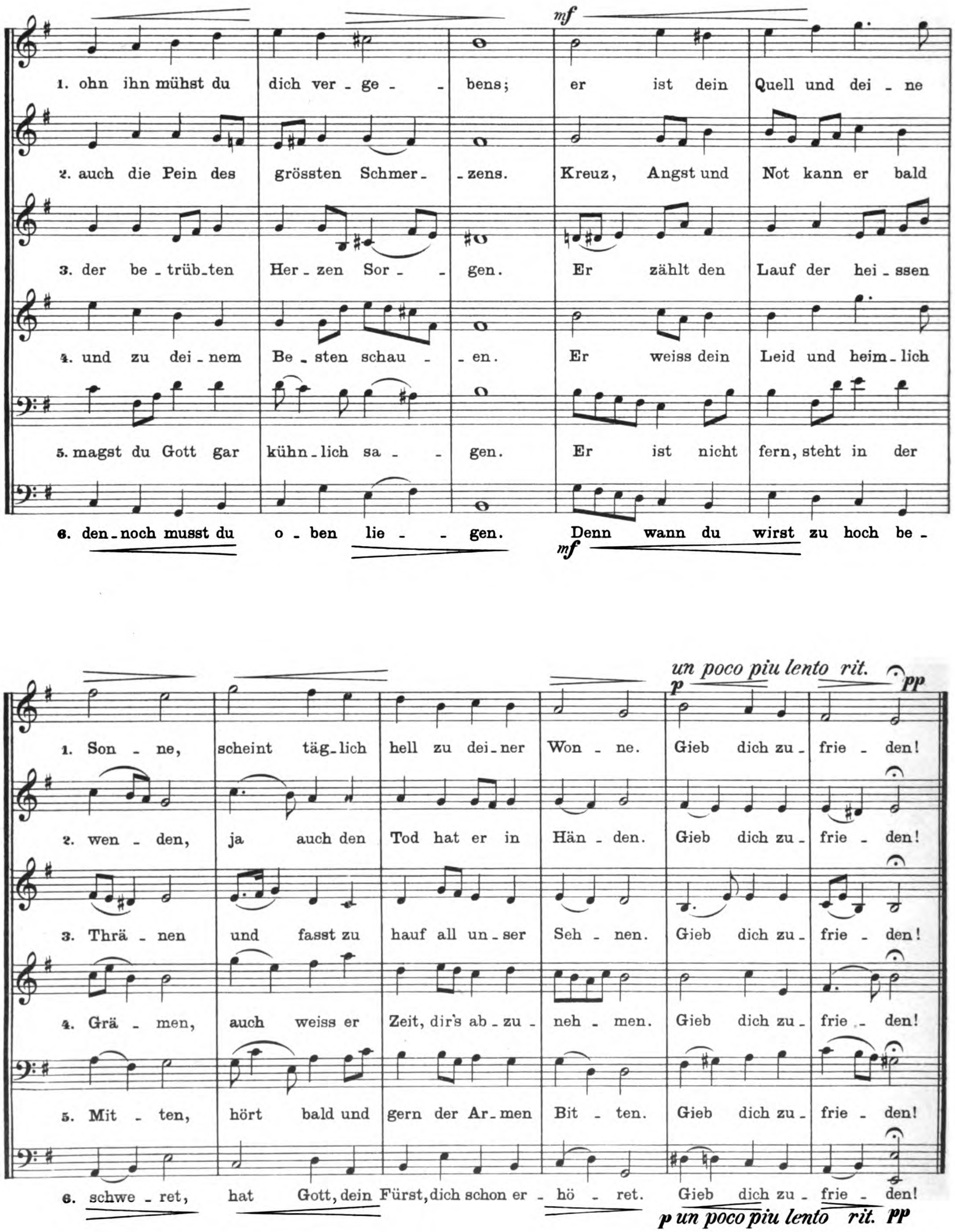


Gieb dich zufrieden.

(Jakob Hintze, 1670.)

Tonsatz von Max Reger.
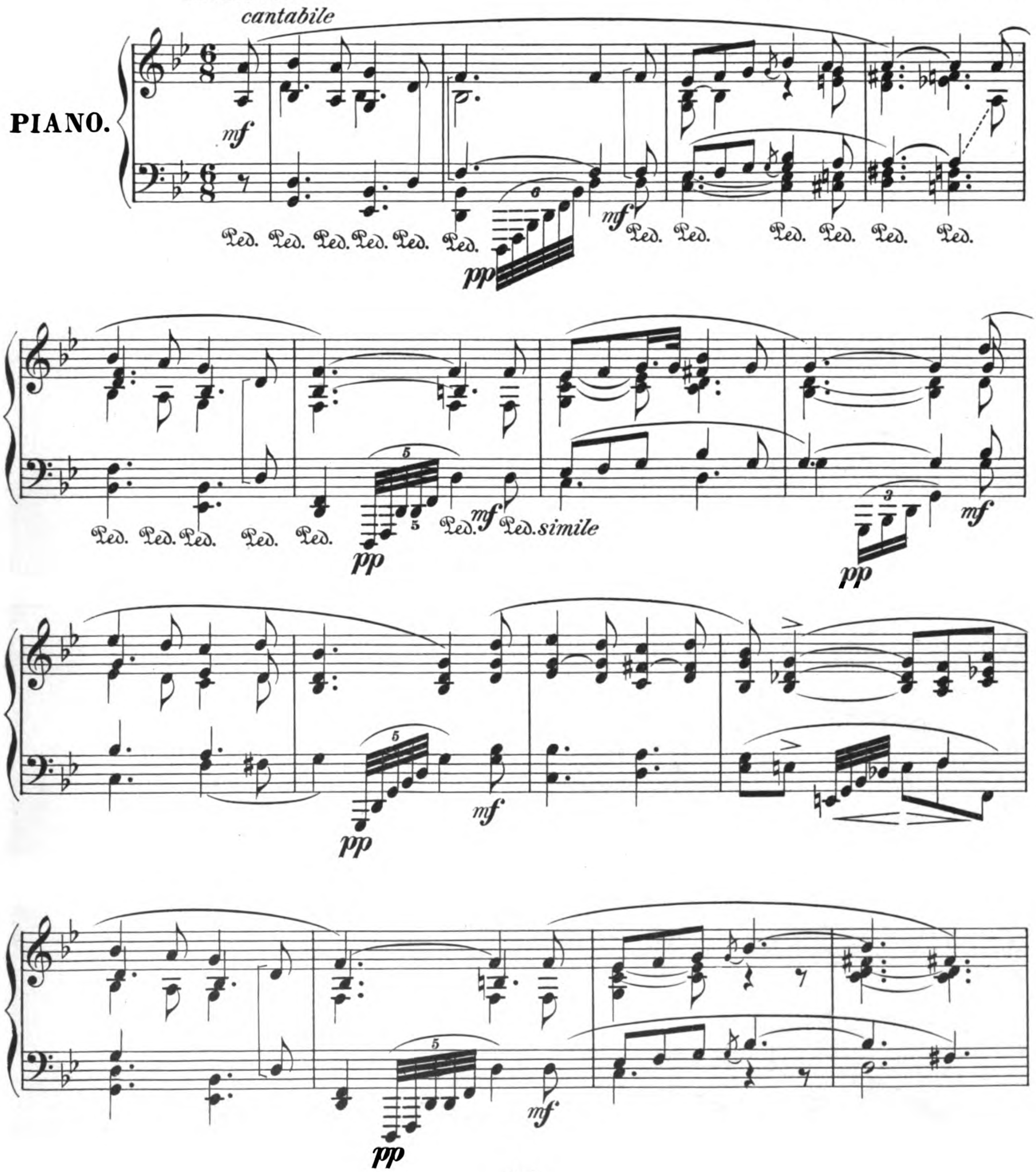




(Paul Gerhardt, 1607-1676.)
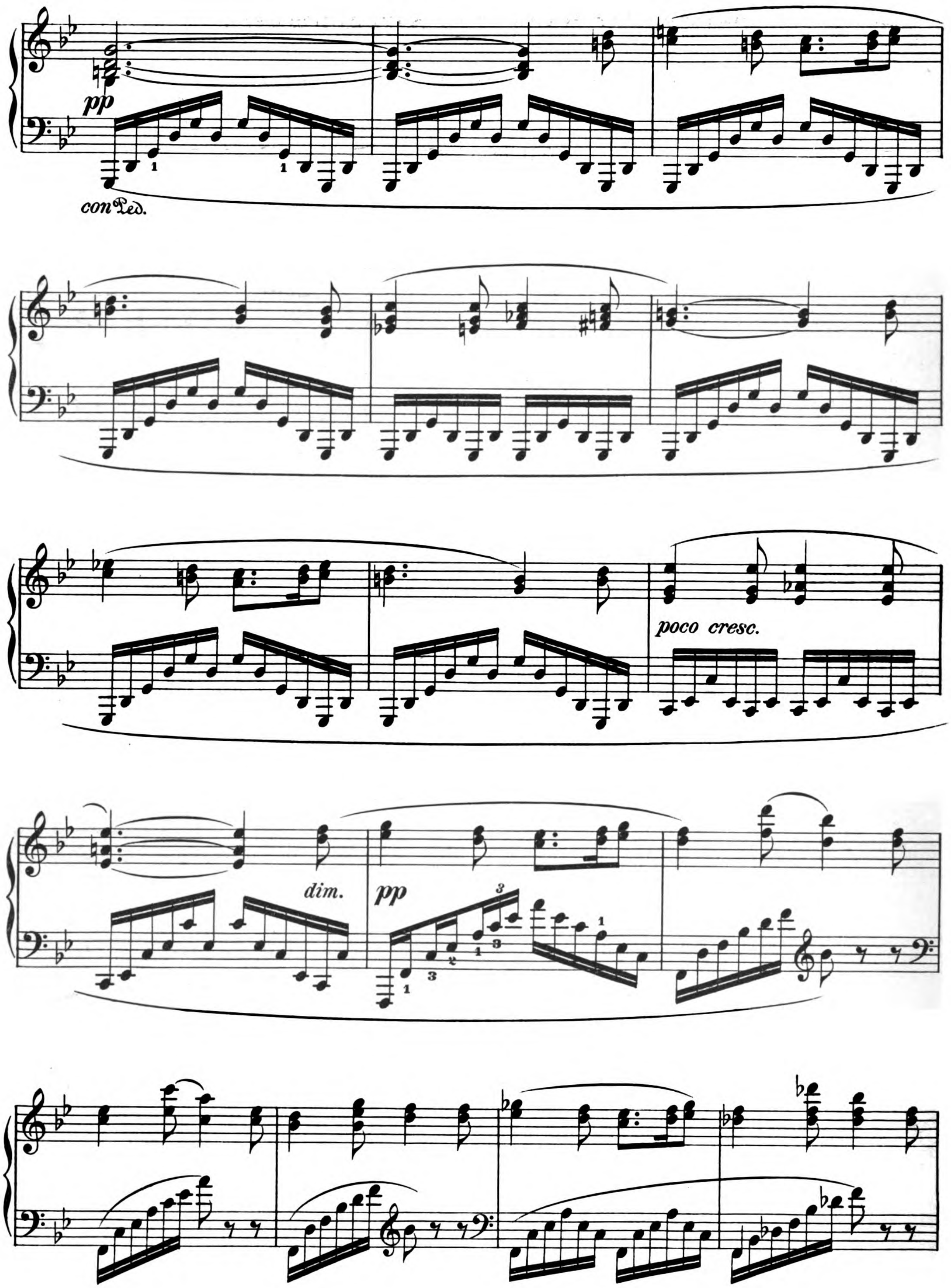
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
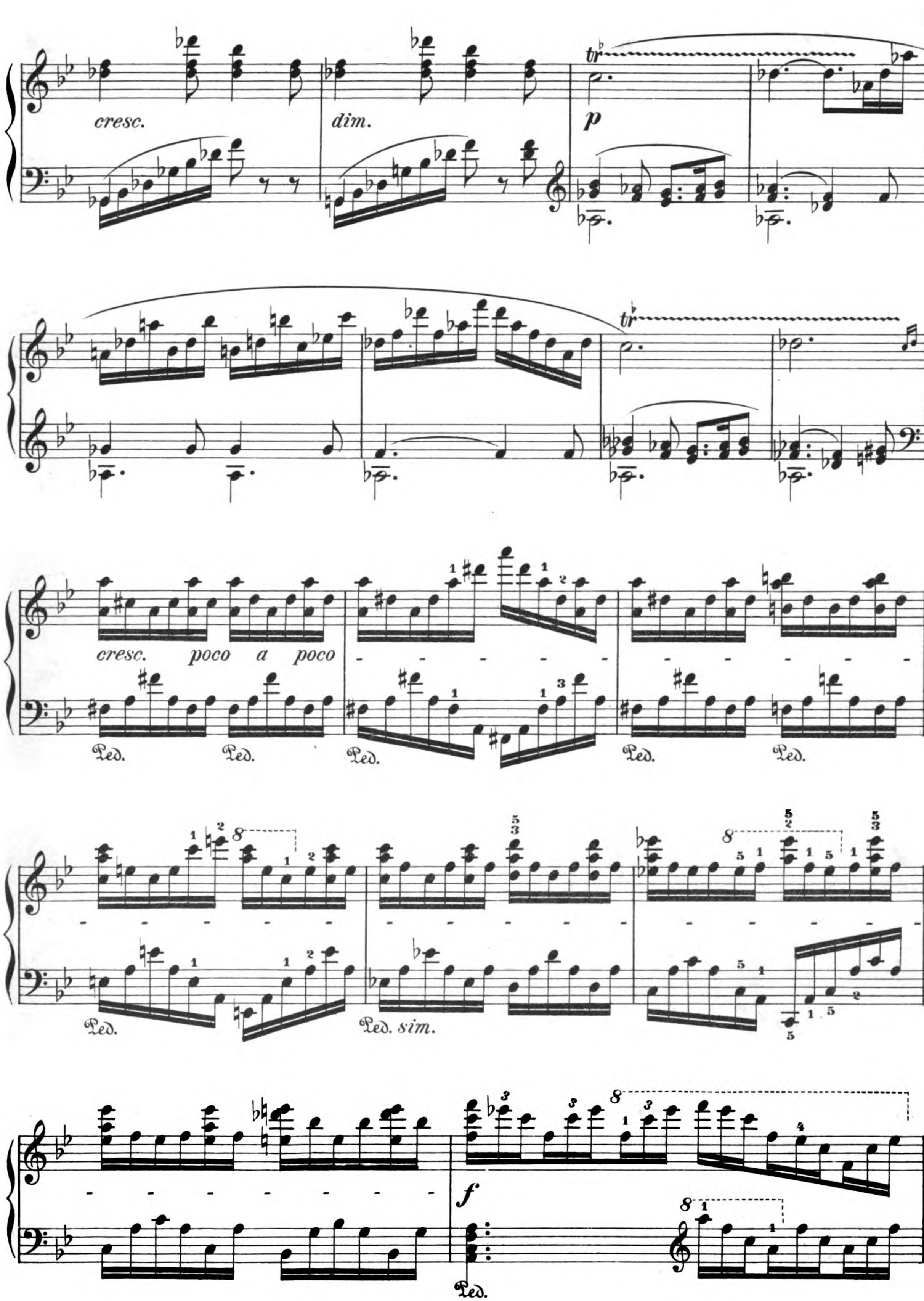
Gondoliera.
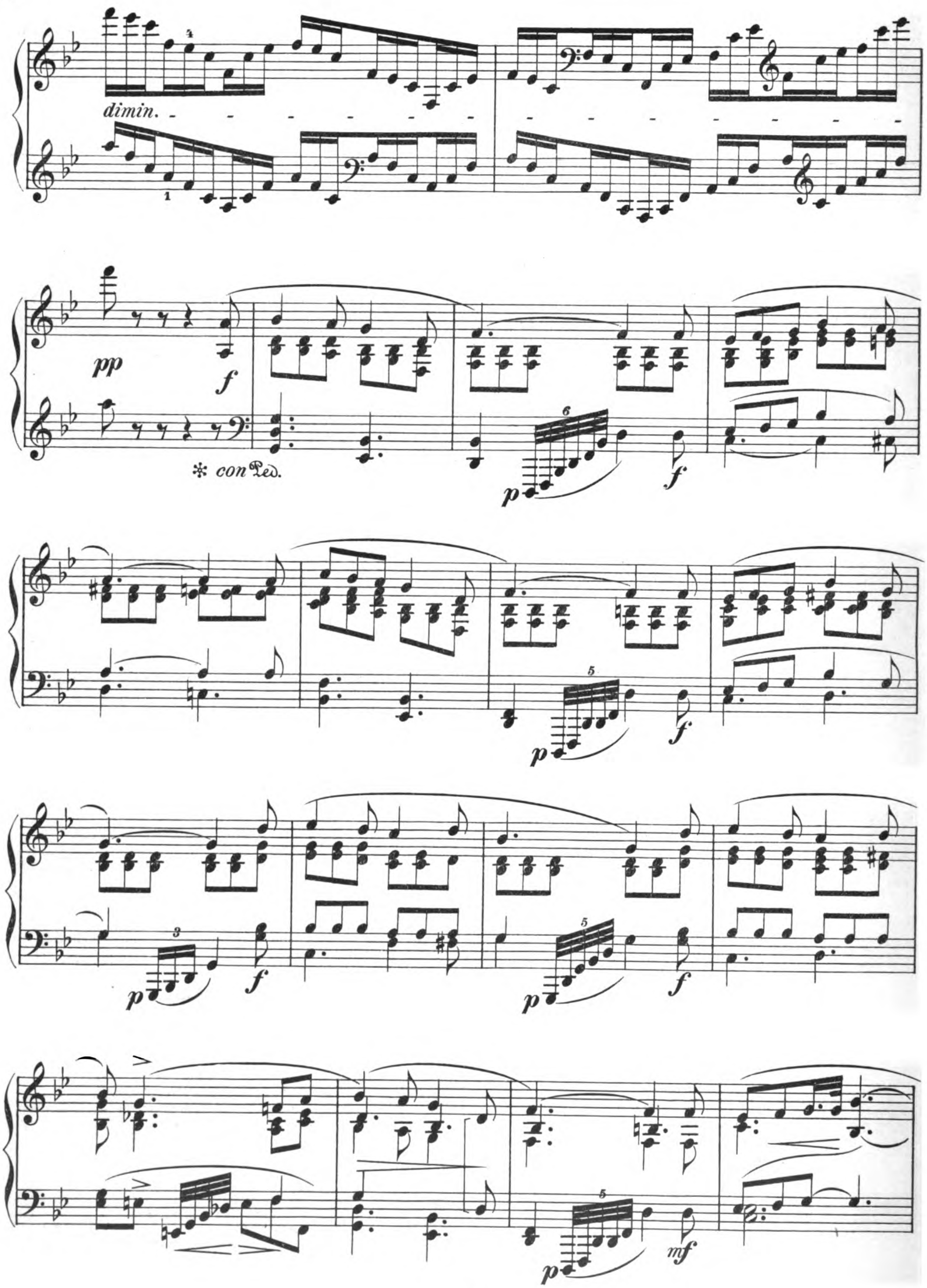
Moderato.
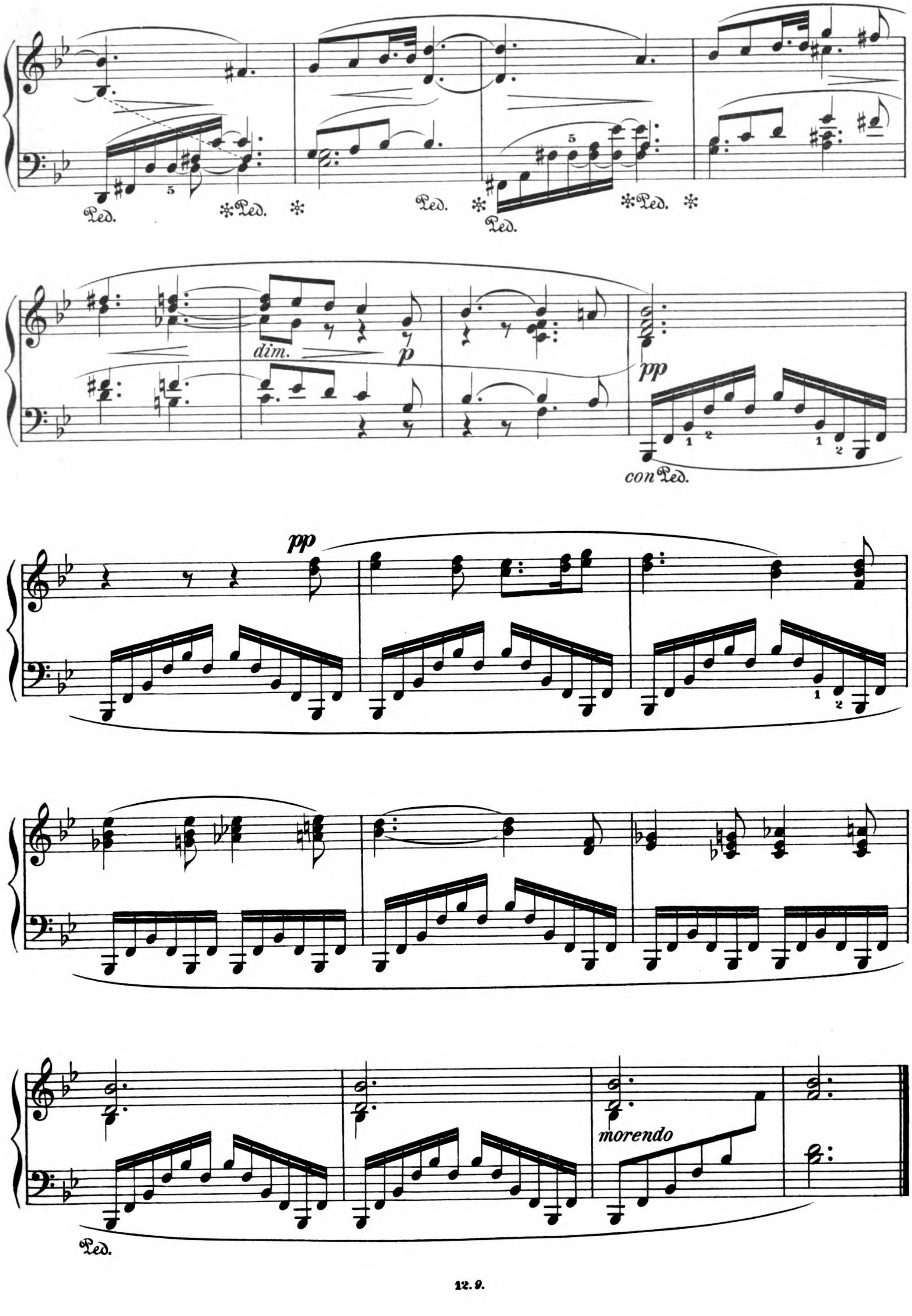
Ignaz Brüll, Op. 94 № 1.




pp
con Ped.
poco cresc.
dim.
pp


cresc.
dim.
tr
p
tr
cresc. poco a poco
Ped.
Ped. sim.
f


dimin.
pp
f
con Ped.
p
f
mf
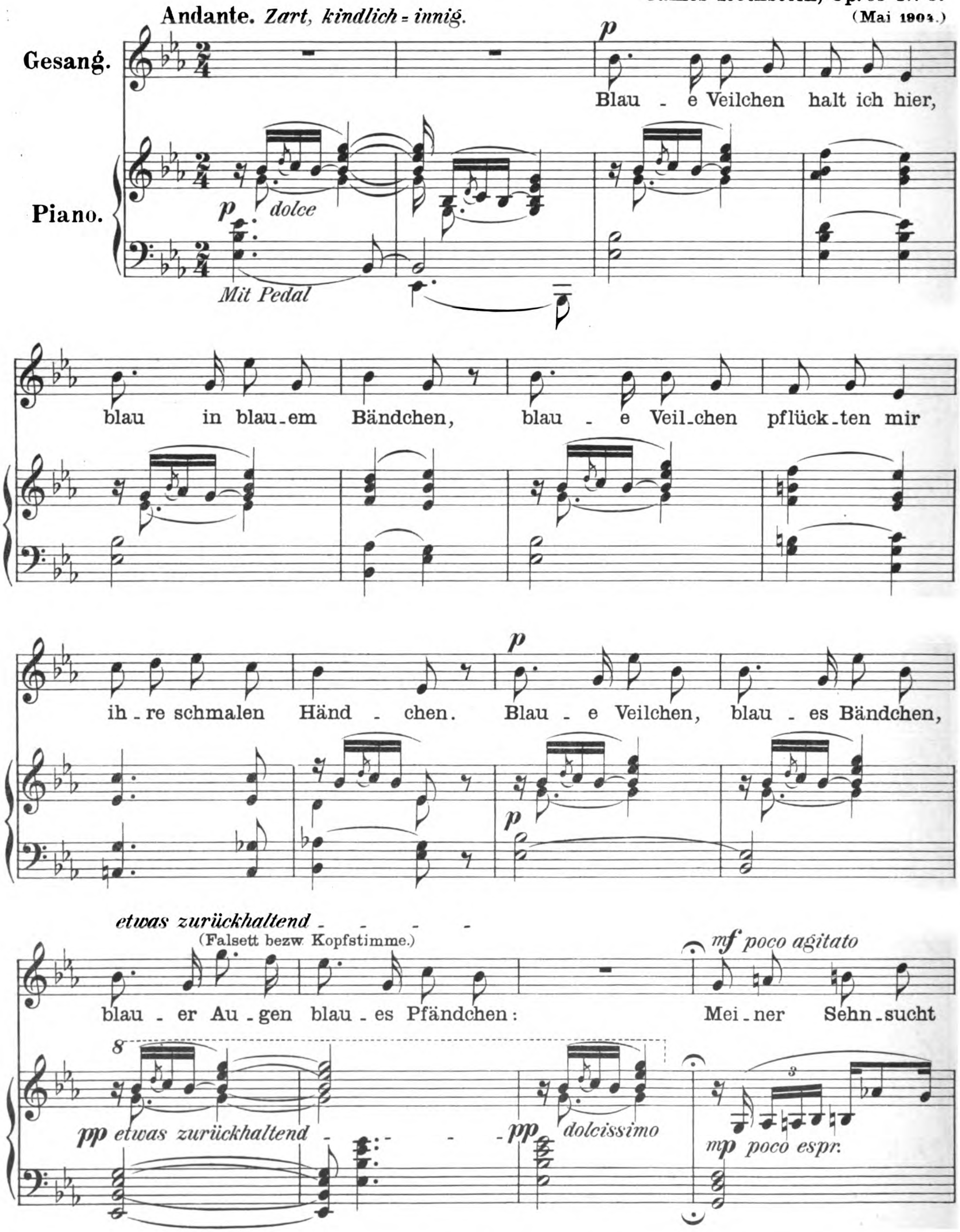

Ped.
5
Ped.
Ped.
Ped.
5
Ped.
dim.
p
pp
con Ped.
pp
morendo
Ped.
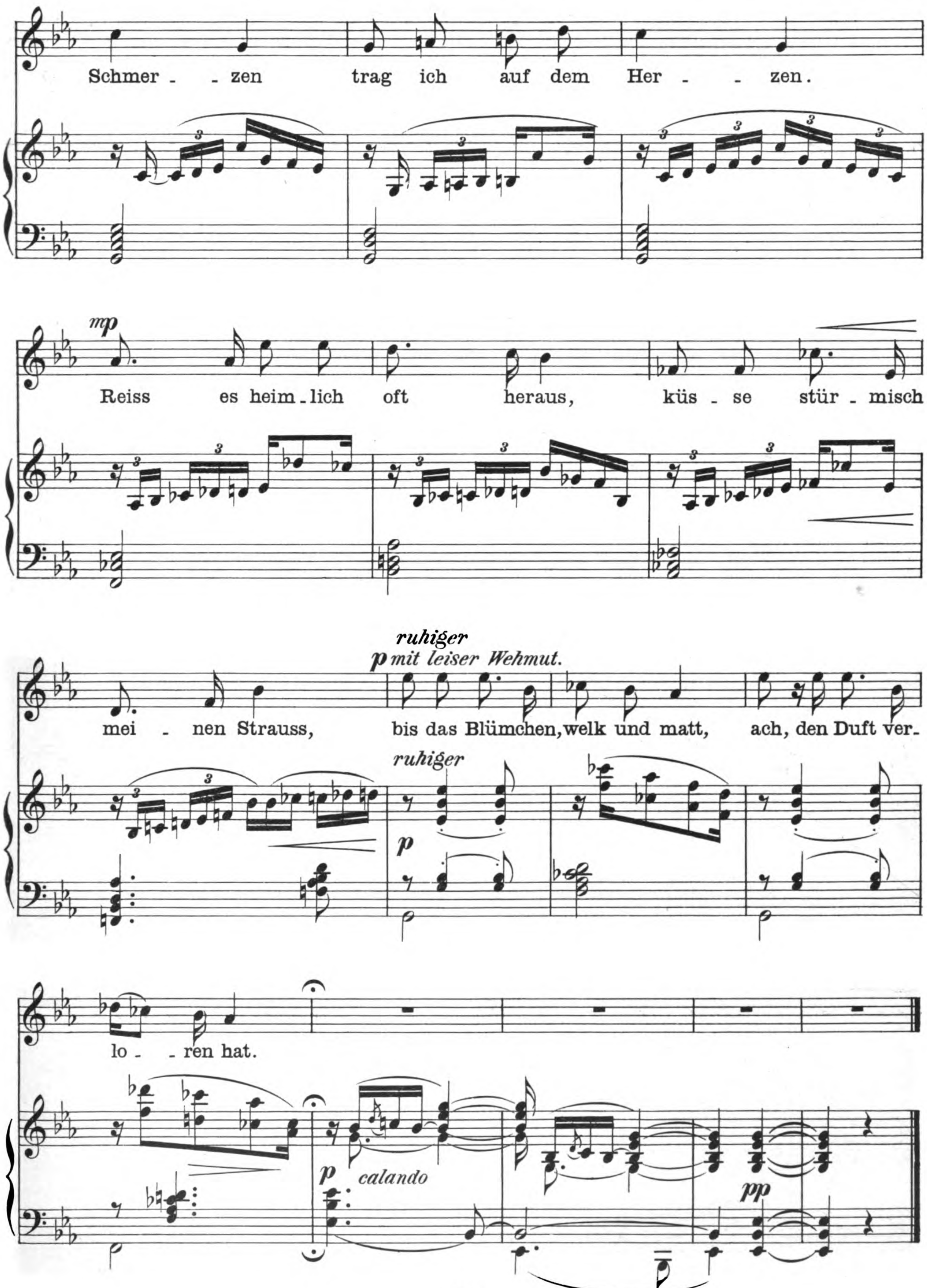
Dem Dichter zum 60. Geburtstage.

Spielerei.

(Detlev von Liliencron.)
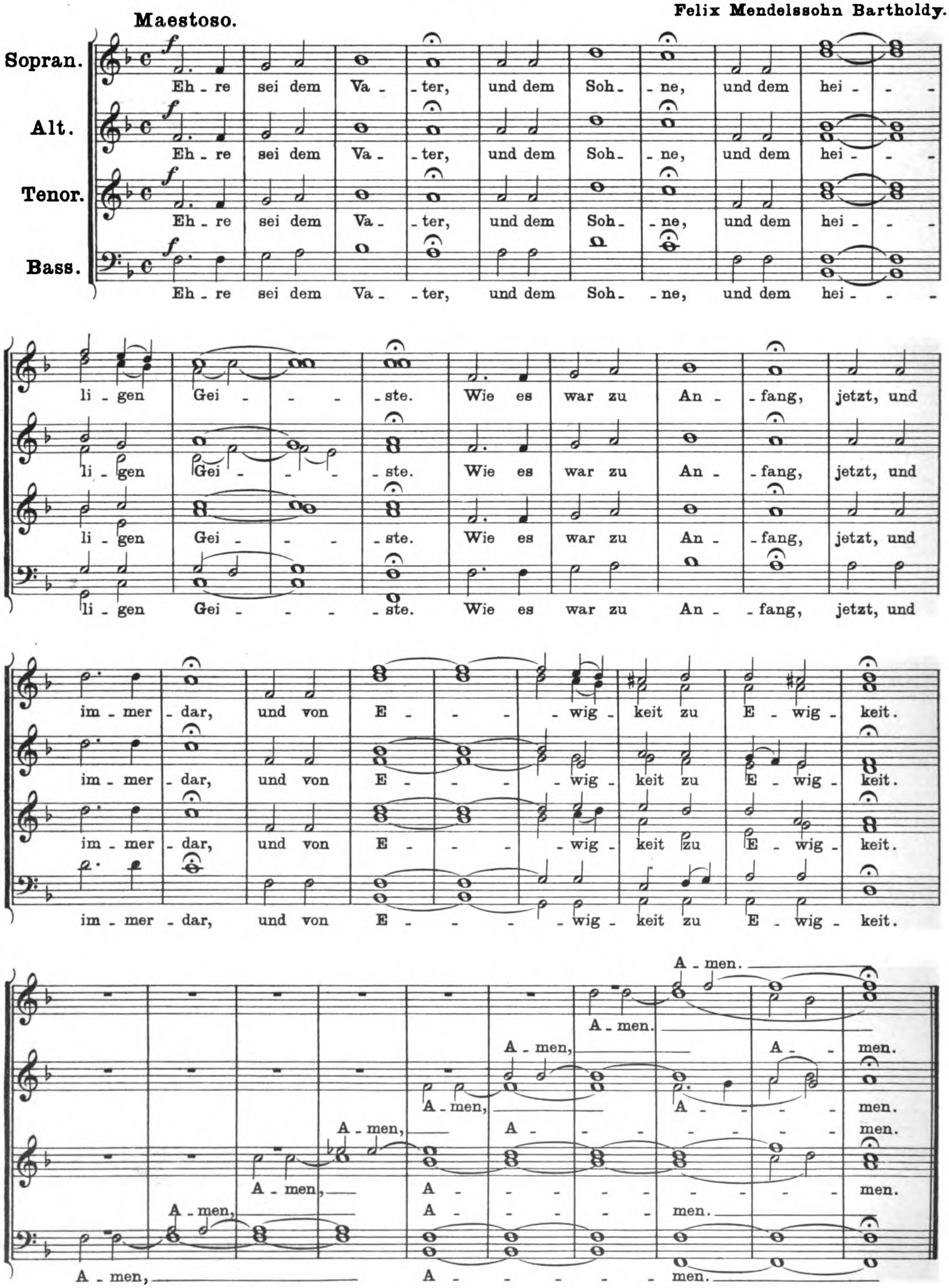
James Rothstein, Op. 83 № 3.




Schmer - - zen trag ich auf dem Her - - zen.
mp
Reiss es heim - lich oft heraus, küs - se stür - misch
mei - nen Strauss,
ruhiger
p mit leiser Wehmut.
bis das Blümchen, welk und matt, ach, den Duft ver -
ruhiger
p
lo - - ren hat.
p calando
pp

Gloria Patri.

Felix Mendelssohn Bartholdy.



BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Zehnter Jahrgang

1905/06.

Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

Inhalt.

A. Abhandlungen, Biographien usw.

B. Lose Blätter.

C. Monatliche Rundschau.

D. Kleine Mitteilungen.

E. Briefkasten.

F. Besprechungen.

G. **Musikbeilagen.**

H. **Bilder.**

Blätter für Haus- und Kirchenmusik

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von **Prof. ERNST RABICH.**

No. 1. Ausgegeben am 1. Oktober 1905.

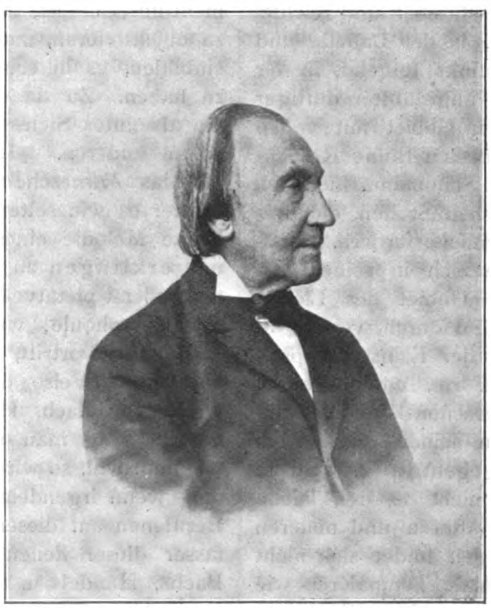
Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Robert Franz.

Persönliche Erinnerungen von **August Wellmer** (Berlin).

Am 24. Oktober 1892 schloß der große Liedermeister *Robert Franz* zu Halle a. S., wo er am 28. Juni 1815 geboren war, seine Augen, nachdem seine ganze Wirksamkeit seiner Vaterstadt angehört hatte. Der Verfasser dieser Zeilen kam im Herbst 1864 von Stettin nach Halle auf die Universität, wohin es damals, wie seit Jahrzehnten, die Musensöhne Norddeutschlands mit besonderer Vorliebe zog, hatte sich doch von dieser Hochschule seit Jahrhunderten reiches geistiges Leben nach allen Seiten hin verbreitet. Hier hatte Aug. Herm. Francke, der Gründer des weltberühmten Waisenhauses, gewirkt, hier war Händel, ein König im Reich der Töne, dessen Bildsäule den Markt in Halle ziert, geboren, hier hatte Schleiermacher gelehrt, und mit Begeisterung sammelte sich zur Zeit der Studienjahre des Verfassers die akademische Jugend um Männer wie den greisen Aug. Tholuck und Willib. Beyschlag, die berühmten Theologen, Joh. Ed. Erdmann und Herm. Ulrici, die geistvollen Philosophon, Rich. Gosche, den gelehrten, interessanten Literaturhistoriker, und viele andere Größen der Wissenschaft, die nicht nur Fachgelehrte ersten Ranges waren, sondern sich auch durch die allgemeinste Bildung auszeichneten und durch ihre ästhetische Richtung der Universität einen durchaus idealen Charakter verliehen. Unterstützt und ergänzt wurde das geistige Leben in Halle durch nahe Kunststätten wie Leipzig, Weimar, Dessau und Dresden. Lockend war dazu der landschaftliche Reiz des Saaletales nach Giebichenstein und Wittekind zu, wie etwas weiterhin nach Thüringen und dem Harz sich lohnende Ausflüge darboten.



Den Größen der Wissenschaft stand nun damals, als der Verfasser in Halle studierte, noch immer in geistiger Frische *Rob. Franz* ebenbürtig

zur Seite. Erwarb er sich zwar große Verdienste um das Kunstleben in seiner Vaterstadt als Universitätsmusikdirektor und als Dirigent der Singakademie, so war er doch vor allem der klassische Liedermeister seiner Tage, wie der kongeniale Bearbeiter von Werken Bachs und Händels, zugleich einer der ersten Kunstphilosophen, der mit Rob. Schumann nach dieser Richtung, wie überhaupt, eng verwandt gleich diesem einer absolut ideal-ästhetischen Kunstanschauung unter klarstem, theoretischem Bewußtsein huldigte.

Der Verfasser trat auf der Universität sogleich in den damals in hoher Blüte stehenden akademischen Gesangverein und kam dadurch bald in nähere Beziehung zu dessen Dirigenten, *Rob. Franz.* In Stettin hatte er als Schüler des Marienstiftsgymnasiums fünf Jahre lang ganz unter dem Einflusse des berühmten Balladen- und Oratorienkomponisten Karl Loewe gestanden, hatte mit Begeisterung in dessen Konzerten mitgewirkt und als Abiturient das Gymnasium mit einer Rede über das »Verhältnis von Poesie und Musik zueinander« auf des Professors und Dichters Ludwig Giesebrecht Veranlassung verlassen. In Halle ging ihm auch musikalisch eine neue Welt auf. Denn sehr verschieden waren die künstlerischen Persönlichkeiten von Loewe und Franz, obwohl beide auf demselben geistigen Boden erwachsen waren, wenn auch unter anderen Kunstströmungen. Ersterer, der als Lateinschüler und später als civis academicus bei Türk in Halle Musik studierte, hatte schon als Student mit genialem Wurf seine Meisterballaden »Edward« und »Erlkönig« geschrieben und reichte, wie Franz Schubert im Liede, in der Ballade und Legende, seinem genialen Instinkt folgend, in der Folge der Welt einen Strauß ungezählter duftiger Blüten auf dem ihm eigenen Gebiet mit vollen Händen; *Franz* dagegen, im besten Sinne Romantiker wie Schubert, Loewe, R. Schumann, hielt sich von größeren episch-romantischen Stoffen, die dramatisch angelegte, breitere Formen erfordern, grundsätzlich fern und beschränkte sich in seiner Produktion auf das ihm eigene Gebiet des Liedes. Hier aber, als Lyriker durch und durch, verfuhr er zugleich mit klarem Erfassen der Kunstprinzipien, mit größter Akribie in der Form, und es bleibt ein wesentlicher Zug der *Franz*schen Künstler-Individualität, daß uns überall in seinen Werken ein klar erfaßtes Kunstprinzip entgegentritt. Der Strom der Melodie fließt bei *Franz* nicht so frei, leicht, breit und voll dahin wie bei älteren und neueren Meistern, in seinen Begleitungen findet sich nicht die schier unerschöpfliche, geniale Tonmalerei, wie sie uns Schubert und Loewe spenden, *Franz* erscheint darum nicht so universell wie jene Meister, aber eins bleibt ihm, seiner ganzen Künstler-Individualität entsprechend, daß in seinen Liedern hochpoetische Auffassung stets und überall mit bewußter Formschönheit gepaart ist. Wie weiß er sein Kunstlied, oft in der einfachen Liedform der Alten, mit seinen fein abgewogenen, harmonischen, rhythmischen Nüancen in der Begleitung aufzubauen! Und wie schwärmerisch innig vermag er, fern von aller landläufigen Sentimentalität, zu singen! In der Tat, nichts war ihm entsetzlicher als die Gedankenlosigkeit in der Musik, das Sichgehenlassen, der geist- und geschmacklose, sentimentale und charakterlose Bänkelsang. Da konnte er, der in sich gekehrte, stets nachdenkliche Künstler, außer sich geraten und unbarmherzig verwarf er, wo solche Schwächen ihm entgegentraten, mehr als ein sonst durchaus nicht wertloses Kunstwerk. Freilich das kleinste Lied von ihm stellt immer ein vollendetes Kunstwerk dar. Ferdinand Hillers Ausspruch (»Aus dem Tonleben«. Neue Folge): »Erst da, wo Geschmack, Geist und Gemüt ihre Nahrung finden, fängt die Freude an der Kunst an und ein allzu großes Vergnügen am bloßen Klange würde beweisen, daß der Zuhörer auf einer Stufe steht, die ihm ein halbwegs höheres Verständnis unmöglich macht«, läßt sich recht eigentlich auf die *Franz*sche Muse anwenden.

Für die Charakteristik dieser sind auch zwei eigene Aussprüche von *Franz* besonders bezeichnend. Der eine lautet: »Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Das Siegel zu lösen ist freilich nicht jedermanns Sache«, der andere: »Die Menschen identifizieren leider in der Regel ihre persönliche Stellung zum Gegenstande mit diesem selbst. Wer nicht imstande ist, sich das Kunstwerk einigermaßen zu objektivieren, mag sich um himmelswillen nicht einbilden, es in seiner wahren Wesenheit erkannt zu haben. Zu dieser Art von Erkenntnis gehört ein absolutes Sichselbstvergessen und Aufgehen in einem anderen.« Läßt sich der erste Ausspruch auf das *Franz*sche Lied anwenden, da der Tondichter es wie selten einer vermocht hat, die geheime Melodie eines Gedichts klingen zu hören und erklingen zu lassen, so gilt der andere von der äußerst pietätvollen Behandlung, die der Meister der Polyphonie, welche schon überall in seinen Liedern hervortritt, in kongenialer und doch stets objektiver Weise der Bearbeitung alter Meisterwerke von Bach, Händel u. a. hat zu teil werden lassen. Mag man über die Sache selbst denken, wie man will, so wird doch niemand leugnen können, daß, wenn irgendeiner, so jedenfalls *Franz* zu den Berufenen auf diesem Gebiet gehört hat. Der Verfasser dieser Zeilen hat eine Reihe von Werken Bachs, Händels u. a. in den *Franz*schen Bearbeitungen kennen gelernt, da diese klassischen Meister in der Singakademie in Halle eigentlich ausschließlich an der Tagesordnung waren. Da wurde denn *Franz* nicht müde, auf die herrlichen Schätze in der Musik der Alten immer von neuem hinzuweisen

und wie gern lauschte man seinen Erklärungen, diesen Enthüllungen der Mysterien der Kunst. Man hatte bei den Aufführungen auch durchaus nicht die Empfindung, als ob *Franz* in die altklassische Kirchenmusik moderne Elemente habe einführen wollen, stand ja doch unser Meister gerade inmitten dieser Musik und erschien er uns in seiner Rekonstruktionskunst geradezu bewundernswert. Neben Bach und Händel kamen Mozart und Cherubini zur Sprache, fast nie ein neuerer Komponist. Nur einmal wurde zu R. Schumanns »Das Paradies und die Peri« gegriffen. Manchen Mitgliedern der Singakademie wurde das unermüdliche Sichvertiefen in die Musik der Alten langweilig und die unzufriedenen Elemente gaben denn auch den Anstoß, daß sich im Gegensatze zur Singakademie ein großer neuer gemischter Chorverein in Halle bildete, der die Aufführung moderner Chorwerke kultivierte, zugleich aber der Welt verkündigen ließ, daß man, soweit es sich um Bach und Händel handle, nicht zu den *Franz*schen Bearbeitungen greifen würde. Auf jeden ernst Denkenden machte dies Manöver einen überaus komischen Eindruck, namentlich wenn man sich die geistigen und künstlerischen Fähigkeiten des Dirigenten des neuen Vereins vergegenwärtigte. Man hatte offenbar keine Idee von der Bedeutung dieser Bearbeitungen und was *Franz* auf diesem ihm ans Herz gewachsenen Gebiete der Kunst geleistet hatte.

Neben der Singakademie war der oben schon erwähnte akademische Gesangverein die vornehmste Stätte, an der in Halle damals gute Musik gepflegt wurde. Verfasser erinnert sich, daß dieser Verein wohl achtzig singende, zum Teil stimmbegabte Mitglieder zählte, denen es offenbar eine Freude war »unter *Franz*« zu singen. Hier fiel denn so manches treffliche, mitunter auch kräftige Wort aus dem Munde des Meisters. Im allgemeinen verhielt er sich anerkennend in der Beurteilung anderer zeitgenössischer Komponisten, sofern sie es mit ihrer Kunst ernst meinten. Nur gegen die neudeutsche Richtung zog er, so sehr er das Genie eines Liszt oder Rich. Wagner anerkannte, aus Kunstprinzip zu Felde. Die Studenten, welche in dem damals ganz unzulänglichen Theater des alten Gumtau in Halle, der sogenannten »Scheune«, sich von Wagners Kunst kein rechtes Bild machen konnten, zogen nach Leipzig hinüber, wo in dem neuerbauten Stadttheater großartige Musteraufführungen gerade Wagnerscher Werke unter Mitwirkung erster Kräfte stattfanden; doch als sie *Franz* nachher mit Begeisterung von dem überwältigenden Eindruck, den der »Tannhäuser« z. B. in ihnen hervorgebracht habe, erzählten, hörte er das schweigend an.

Im akademischen Gesangverein, der seine Übungen an jedem Donnerstag Abend im auditorium maximum der Universität abhielt, wurden Mendelssohns »Antigone« und »Oedipus«, größere Chorwerke anderer Komponisten, z. B. Bruchs »Frithjofsage«, viele Chorlieder — auch solche von *Franz* selbst —, sowie die liturgischen Chöre zum akademischen Gottesdienst, der alle vierzehn Tage im Dom zu Halle stattfand, geübt. Als Dank für die Verschönerung des akademischen Gottesdienstes durch kunstvolle Ausführung liturgischer Gesänge quittierte die Universität in jedem Wintersemester mit einem festlichen Abendessen in einem der größten Säle der Stadt, wozu die Professoren und Dozenten mit ihren Damen gleichfalls erschienen. Schreiber erinnert sich eines solchen Festmahls noch aufs genaueste. Für den akademischen Gesangverein war eine große Tafel besonders gedeckt; in der Mitte saß Meister *Franz*. Das Mahl wurde durch Reden und Lieder, die wir sangen, gewürzt. Hochkomisch war es, daß, als beim Fischessen Loewes »Kloster Grabow« mit dem spöttischen Refrain, der sich auf die nimmersatten Mönche bezieht, erklang: »Sie hätten sich sollen begnügen« — die letzten an der Tafel keinen Fisch mehr bekamen, da einige sich des Singens enthalten und als nimmersatte Studenten zu tapfer zugegriffen hatten. Mit den Fingern auf diese zeigend wiederholten die Sänger so lange das »Sie hätten sich sollen begnügen«, bis vom Professorentisch eine große Schüssel mit Fisch und dem dazu gehörigen Rheinwein erschien. Diese kleine Episode mag das Zwanglose dartun, wie es damals im akademischen Gesangverein in Halle herrschte. Derselbe erinnerte auch nicht im mindesten an eine Korporation, die in sich abgeschlossen ein Glied in den vielen Studentenverbindungen war, sondern jeder sangesfreudige Student hatte dazu Zutritt. —

Bekanntlich wurde *Franz* von einem schweren Gehörleiden heimgesucht, das ihn mit der Zeit nötigte, seine ihm so lieb gewordenen Ämter aufzugeben. Schreiber dieses Artikels sieht ihn noch heute vor sich, wie er in einer Ecke des Konzertsaales im Volksschulgebäude in Halle der Aufführung von R. Schumanns »Das Paradies und die Peri« (es war am 29. Januar 1867) beiwohnte. An seiner Stelle dirigierte *Selmar Bagge* aus Leipzig. *Franz* konnte wohl nur wenig hören, aber verstohlen wischte er sich oft genug mit dem bekannten großen, rotgeblümten Taschentuch die Tränen aus den Augen.

Aus der immer stiller gewordenen Klause des edlen Künstlers drang später noch manches schöne Werk in die Öffentlichkeit, bis er von aller Arbeit ausruhen sollte. Reich ist seine geistige Hinterlassenschaft, aber für immer wird sein Name in seinen Liedern fortleben, denn er gehört zu den Großmeistern der letzten großen Epoche der deutschen Gesangesliteratur und, dies im allerbesten, gewissermaßen exklusivsten Sinne. Und darum gehören diese Lieder so recht ins deutsche Haus, noch mehr wie in den Konzertsaal. —

Ein- und mehrstimmige weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung im 14. Jahrhundert.

Von Prof. Dr. **Hugo Riemann.**

Eine empfindlich klaffende Lücke in der musikalischen Geschichtsschreibung ist durch die Arbeiten zweier Forscher in allerjüngster Zeit wenigstens einigermaßen ausgefüllt worden. Dank den Spezialstudien von *Johannes Wolf* und *Friedrich Ludwig* beginnt das Dunkel, das über der Musik des 14. Jahrhunderts lag, sich zu lichten. Ganz besonders ist Johannes Wolf dafür zu danken, daß er eine stattliche Anzahl Kompositionen des 14. Jahrhunderts weiteren Kreisen vorgestellt hat. Der zweite und dritte Teil seiner »Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460« (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904—1905, 3 Bde.) bietet nicht weniger als 78 zum Teil ausgedehnte Tonsätze in Faksimilierung der Original-Notierung und in Übertragung in moderne Notenschrift.
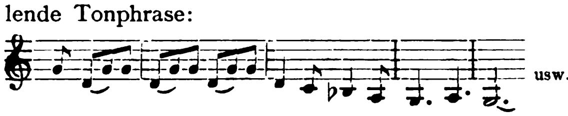
Bei weitem das größte Interesse nehmen von allen den damit erstmalig bekannt gemachten Werken die italienischen Madrigale und Caccias des 14. Jahrhunderts in Anspruch; dieselben müssen in der Tat jeden, der überhaupt der älteren Musikgeschichte Interesse entgegenbringt, in höchstem Grade überraschen. Merkwürdigerweise hat aber weder Wolf noch Ludwig die volle Bedeutung dieser bisher so gut wie ganz unbekannten Frühblüte mehrstimmiger weltlichen Musik erkannt; wenigstens haben beide unterlassen, dieselbe genügend hervorzuheben. Allerdings steht der Erkenntnis des musikalischen Wertes dieser Stücke mehreres hindernd im Wege. Ludwig, der wie bereits bemerkt, selbst sehr eingehende Spezialstudien über dieselbe Epoche gemacht und Publikationen in Aussicht gestellt hat (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft IV. 1), scheint zwar von der Schönheit der Kompositionen eine sehr hohe Meinung zu haben und nennt die Florentiner Musik des Trecento »ebenbürtig, ein vollwertiges Glied in dem wundervollen Ganzen des sich immer reicher entfaltenden Florentiner Kunstlebens«. Leider hat er selbst aber bis jetzt nichts von den Denkmälern dieser bis in die Zeit Petrarcas (ja Dantes) zurückreichenden Frühkunst veröffentlicht. Daß Wolf ihm damit zuvorgekommen, wird ihn aber hoffentlich nicht abhalten, seine Absichten zu verwirklichen; seine nicht weniger als 45 Seiten lange Kritik des Wolfschen Werkes (Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft VI. 4 [Juli 1905]) beweist seine umfassende Kenntnis dieser Literatur und kann nur den Wunsch kräftigen, auch von ihm eine ähnliche Auswahl publiziert zu sehen. Die zum Teil wohl etwas kleinlichen Ausstellungen Ludwigs an Wolfs Werk berühren den Fernstehenden nicht, der sich nur freuen muß, zwei so wohl beschlagene Spezialisten gleichzeitig über eine bislang vernachlässigte Epoche arbeiten zu sehen. In einem Punkte muß ich aber Ludwigs Ausstellungen beipflichten, nämlich daß Wolfs Übertragungen mit wenig Ausnahmen ein sehr wichtiges Mittel der Erleichterung des Verständnisses verschmähen, nämlich die Verkürzung der Notenwerte auf die heute gebräuchlichen Maße. An sich ist es doch gewiß ganz selbstverständlich, daß die Ersetzung heute ganz außer Gebrauch gekommener Werte wie der Longa und doch auch der Brevis durch die heutigen längsten Noten und somit die Ersetzung des $^3/_1$- und $^4/_2$ Takts, durch den $^3/_4$- und $^4/_4$ Takt geradezu einen notwendigen Teil der Umschreibung bildet. Selbst wenn der historisch geschulte Leser imstande sein sollte, die hemmende Wirkung der langen Noten ganz zu überwinden, so sollte doch jedenfalls die Rücksicht auf die dieser Schulung Entbehrenden Anlaß geben, eine Schreibweise vorzuziehen, welche ohne weitere Erklärung ungefähr das richtige Tempo dem heutigen Leser suggeriert. Ich schäme mich nicht, zu gestehen, daß ich mir Wolfs Auswahl durch Reduktion auf den vierten Teil der Werte für meinen Privatgebrauch bequemer lesbar gemacht habe.

Darf also mit Bestimmtheit angenommen werden, daß Ludwig, da er Wolf deswegen tadelt, nicht an den alten langen Noten hängt, sondern seine Übertragungen durchweg auch im Notenbilde moderner gestaltet hat, so ist ihm aber dennoch etwas entgangen, was erst die Schönheit dieser Werke ins rechte Lichte setzt, nämlich daß offenbar die Madrigale und Caccias vokale Partien mit instrumentalen mischen. Seine Bemerkung (Intern. Musikgellsch. Sammelb. IV. 1, S. 46) über die »oft wirklich übermäßige Ausdehnung der einzelnen Zeilen durch . . tonfreudige Melismen, wie sie uns . . besonders bei den Madrigalen abschrecken«, beweist, daß er auf die Ideen der Unterscheidung instrumentaler Vor-, Zwischen- und Nachspiele von den eigentlich gesungenen Partien noch nicht gekommen ist. Das ist um so verwunderlicher, als er in einer französischen Chanson aus derselben Zeit einem begleitenden instrumentalen Baß auf die Spur gekommen ist (das. S. 35). Augenscheinlich hat ihn da Sacchettis mehrfach angezogenes Witzwort über die reiche Ausschmückung der Madrigale irre geführt (»con molte note come se dicesse uno madriale«); dasselbe verträgt aber eine Auslegung, welche die übermäßig langen Melismen aus der Gesangsmelodie ganz verschwinden läßt.

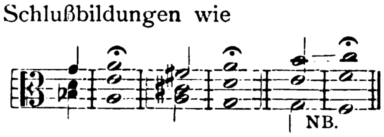
Sowohl Wolf als Ludwig haben nicht beachtet, daß fast ausschließlich zu Anfang und zu Ende der einzelnen Verse (durchweg fünffüßige Iamben) diese

endlosen Koloraturen auftreten, im übrigen aber der Text beinahe syllabisch komponiert ist. Ich gehe so weit zu behaupten, daß in diesen Florentiner Madrigalien und Caccias sich bereits die Neigung zu einem mehr nur deklamierenden Vortrage des Textes bemerklich macht, welche fast drei Jahrhunderte später Florenz zur Wiege des Rezitativs machte!

Hat man diesen Gedanken der Unterscheidung vokaler und instrumentaler Elemente erst einmal gefaßt, so erkennt man mit Überraschung sogar einen deutlichen Unterschied in der technischen Behandlung beider. Unter den von Wolf in Heft III. 4, der Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft veröffentlichten Stücken der Florentiner Meister befindet sich eine »Caccia« (Jagdscene), in deren Ritornell der Text von dem in den Bergen widerhallenden Getön der Jagdhörner spricht; die dasselbe malende Tonphrase:



tritt in den beiden kanonisch geführten Stimmen nicht mit Text, sondern am Schluß der Zeile auf. Ebenso verhält es sich aber in den anderen Fällen mit den auffallenden Koloraturen. Ich habe ein paar besonders charakteristische Nummern (darunter diese Caccia) dem zweiten Teile des ersten Bandes meines Handbuchs der Musikgeschichte einverleibt, gebe aber als Illustration dieses Artikelchens ein dort nicht aufgenommenes Stück, nämlich das kanonische Madrigal (mit nicht kanonischem Schluß) »Uselletto selvaggio« von Jacopo da Bologna (c. 1350) und zwar mit vollständiger Scheidung der vokalen und instrumentalen Partien, wie ich sie für selbstverständlich halte, und Hinzufügung einer die Harmonie ergänzenden und verdeutlichenden weiteren Begleitung am Klavier. Letztere ist natürlich durchaus unverbindlich und dient nur dem Zwecke, zu beweisen, daß der Komposition eine durchaus logische Harmonieführung immanent ist. Denn ich halte es für eine der wesentlichsten Eigenschaften dieser italienischen Musik des Trecento, daß dieselbe nicht wie die französische derselben Zeit auf Quinten und Oktaven als Hauptsäulen ruht, sondern vielmehr den Terzen und Sexten eine führende Rolle zuweist, wodurch sie unseren heutigen Gewöhnungen auffallend nahe kommt. Nur einige wenige Schlußbildungen wie



verraten, daß die französische Manier auch den Italienern bereits bekannt ist.
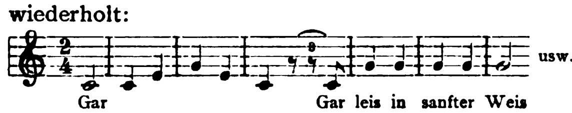
Natürlich wird meine Zerlegung dieser Stücke in vokale und instrumentale Partien Widerspruch finden; wirft es doch alle historische Tradition über den Haufen, daß so früh, nämlich bis zurück um 1300 eine so raffiniert ausgebildete weltliche Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung in Blüte gestanden haben soll. Dante († 1321) feiert ja im Purgatorio bereits seinen Freund Pietro Casella als Madrigalienkomponisten; wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß dessen Stil ein von demjenigen eines Johannes de Florentia, Jacobus de Bononia, Ghirardellus usw. im Prinzip verschiedener gewesen wäre. Ich muß auch Ludwig widersprechen, wenn er Jacopo von Giovanni dadurch unterscheidet, daß er bei jenem den reicheren Gebrauch von Terzen und Sexten hervorhebt; auch bei Giovanni ist derselbe zu statuieren, wenn auch häufiger verhüllt durch Auszierungen, die zufällige Quinten- und Oktavenparallelen herbeiführen. Da die französische Komposition so früh anscheinend von obligater Instrumentalbegleitung nichts weiß, so wird man für diese ja ohnehin isoliert in Italien auftretenden Kompositionsformen der Caccia und des Madrigals vielleicht an ein direktes Herauswachsen aus der Praxis des Troubadours und Jongleurs denken müssen. Daß diese die Gesangsmelodie mit Instrumenten begleiteten, ist ja hinlänglich durch frühe Zeugnisse verbürgt; das Madrigal aber wird speziell auf die Pastourellen der provenzalischen Troubadours zurückgeführt (Crescimbeni, Istoria della volgar poesia I. S. 183), wenn es auch die verliebten Abenteuer mit Schäferinnen ganz aufgegeben und nur die ländliche Scenerie festgehalten hat. Selbst das Uselletto selvaggio (vgl. Beilage), ein Spottgedicht auf die Massenproduktion von Madrigalen usw. und die Überhebung der Komponisten, die alle sich ein Filippo (de Vitry?) oder Marchetto (de Padua) zu sein dünken, wahrt doch wenigstens für den Eingang des Gedichts den typischen Charakter der Naturschilderung.

Geben wir den fruchtlosen Versuch auf, die Wurzeln dieser auffallend entwickelten und leider schnell wieder untergegangenen italienischen kunstvoll begleiteten Vokalmusik bestimmt zu erweisen, so muß doch wenigstens die Frage uns beschäftigen, ob dieselbe denn nicht Nachfolge gefunden hat, oder ob sich nicht gleichzeitig oder in der nächsten Folgezeit eine ähnliche Verwendung von Instrumenten in Verbindung mit Instrumenten nachweisen läßt.
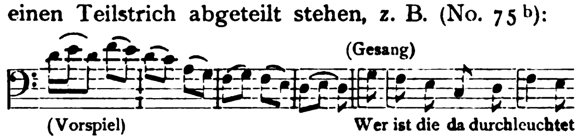
Da ist denn zunächst eine fast zufällige Bemerkung des in Sammelb. I, 1 der Intern. Musikgesellschaft von J. Wolf herausgegebenen Musiktraktats des Johannes de Grocheo (14. Jahrhundert) heranzuziehen, welche wenigstens für den Cantus coronatus und die Estampida bestimmt von Nachspielen auf der Viella (Viola) am Ende des Gesangs spricht, auch den Namen »Modus« für dieselben als gebräuchlich verzeichnet (a. a. O. S. 122): »Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coro-

natum vel standipedem exitus, quem modum viellatores appellant«. Da der Cantus coronatus nur c. 7 Reimzeilen umfaßt (das. S. 94) und nicht zu den volksmäßigen sondern zu den bei festlichen Veranstaltungen vorgetragenen kunstvollen Kompositionen gezählt wird (das. S. 97), so könnte er wohl mit dem Madrigal identisch sein.

Vorspiele von geringer Ausdehnung, auch einzelne Zwischenspiele weisen viele Gesänge des Mönchs von Salzburg (Ende des 14. Jahrh.) auf (vgl. F. A. Mayer und H. Rietsch »Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift« usw. 1897). Dieselben sind ebenso wie bei den italienischen Madrigalien dadurch dem Mißverstehen ausgesetzt, daß regelmäßig die erste Textsilbe unter der Anfangsnote des Vor- oder Zwischenspiels steht und erst nach dessen Ende der weitere Text folgt. Nur bei dem mensural notierten »Taghorn« ist nach dem Vorspiel bei der ersten Gesangsnote das Anfangswort wiederholt:



Auch die in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (IX. 1) von O. Koller herausgegebenen Lieder Oswalds von Wolkenstein (1377—1445) enthalten solche Vor- und Zwischenspiele, die teils ebenso die erste Textsilbe beigeschrieben zeigen, teils aber vor dem Beginn des Textes sogar durch einen Teilstrich abgeteilt stehen, z. B. (No. 75 b):



Kann man diese Beispiele ansehen als Belege für einen verbreiteten Gebrauch, auch einstimmigen Gesängen Vorspiele zu geben, welche die Tonart für den Sänger feststellen und damit den Einsatz erleichtern, so daß also aus ihnen auf die Wurzeln des italienischen begleiteten Kunstgesanges zu schließen wäre, so sind dagegen die Vor-, Zwischen- und Nachspiele der mehrstimmigen französischen Chansons der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts Belege für die Fortbildung, welche diese Setzweise gefunden hat. Daß auch schon Machault in seinen Ballades notées (Ballade »mit ausgearbeiteter Begleitung?«) die Technik angenommen hat, sehen wir in Wolfs Auswahl No. 23 bis 25 (die Chanson balladée No. 26 enthält dagegen keine instrumentalen Episoden, sondern nur einen instrumentalen Baß). Zahlreiche Chansons von Dufay, Binchois u. a. sowohl in den Trienter Codices (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII. 1 und XI. 1) und in dem Oxforder Cod. Can. 213 (Stainers »Dufay and his contemporaries«) bringen zu Anfang, in der Mitte und am Schluß textlose Teile, die mit der gleichen Stimmenzahl wie der Gesang gearbeitet sind und auch dieselbe Faktur zeigen wie die gesungenen Teile. Es ist also gegenüber der Technik der Florentiner des 14. Jahrhunderts erstens die charakteristische Unterscheidung der instrumentalen Partien durch lebhafteres Figurenwerk fallen gelassen und zweitens die Begleitung der gesungenen Partien durch selbständig geführte Instrumente aufgegeben. Das ist natürlich durchaus nicht in jeder Beziehung ein Fortschritt; aber es ist ein Schritt hin zu der vollständigen Wiederabsorption der obligaten Instrumentalbegleitung durch den reinen a capella-Gesang, ein musikhistorisches Faktum, welches Ludwig erkannt zu haben scheint (Sammelb. IV. 1. S. 35 unten).

Doch genug der Erklärungen und Glossen. Mag einstweilen das lebendige Beispiel selbst seine deutliche Sprache reden. Ich glaube nicht, daß Wolf und Ludwig sich der Einsicht verschließen werden, daß die berüchtigten übertriebenen Koloraturen der Madrigale des 14. Jahrhunderts gar nicht für den Gesang bestimmt gewesen sind, sondern eine leider zu früh wieder untergegangene Kunst der Instrumentalbegleitung schlicht deklamierend vorgetragener ein- und mehrstimmigen Lieder belegen. Daß dadurch das Verlangen nach der Bekanntschaft mit mehr Denkmälern dieser merkwürdigen italienischen Frühkunst nur gesteigert werden kann, bedarf keines Wortes.

Zur Naturgeschichte des Scherzo.

Von Dr. **W. Caspari.**

»Aber Lenerl, Lenerl, was ist aus Dir geworden!« So rief in einer vor etlichen Jahren vielgegebenen süddeutschen Lokalposse ein biederer Provinzonkel einem Kinde seiner Heimat zu, das er in der Residenz so ganz anders wieder fand, als er es gekannt hatte; und sie hatte drauf, den Mantel mit stolzer Geberde abwerfend, ohne Zögern zu antworten: »Die Madame sans gêne.«

Dies erstaunte Wiedersehen auf der einen, diese prompte Kühnheit auf der andern Seite wiederholen sich, wenn heute der Musikfreund etwa den dritten Satz eines vierteiligen Quartetts von Dittersdorf vergleicht mit dem dritten, manchmal auch zweiten Satze einer Bruckner schen Sinfonie. Dort lautet der Name: Menuett, hier: Scherzo; dort wohlerzogener zierlicher Tanzschritt in kleinen Maßen mit etwas Musik dazu; hier Pauken und Posaunen zum Gedröhne einer ganzen Walpurgisnacht. Diese Entwicklung verdient einige Worte; sie hat auch schon ihr Urteil zu hören bekommen, nicht immer ein zustimmendes.

Zwei Typen der Suite dürfen wir bei den

Klassikern unterscheiden, je nachdem sie, bei im übrigen gleicher Anlage, denjenigen der Sätze, die hier besprochen werden soll, hat oder nicht hat. Der Suitentypus ist natürlich weder in seiner Ausgabe mit Menuett, noch in seinem kleineren Format von der Musik der Neuzeit fest übernommen, noch weniger eines Tages von diesem oder jenem erfunden worden. Aber er hat seinen Weg gefunden, er wurde zur Norm für das Orchester, das Klavier, das Quartett. Das Meiste, was die Klassiker der Musik geleistet haben, gewöhnt uns an diesen Typus; und wiederum sein Schema ist es, welches die Produktion von Generationen und genialen Menschen geregelt hat. Im Sinne dieser soeben ausgesprochenen Wechselbeziehung nennen wir es den klassischen Suitentyp. Wie anders nimmt sich eine Suite noch unter Händel und Bach aus: Dem Anscheine nach oft nur angereihte Proben aus dem Tanzsaal; erst die nähere Bekanntschaft mit der einzelnen dieser Suiten läßt einen Plan vermuten, nach welchem die Anreihung erfolgt ist. Aber es ist ein individueller Plan; er kann Wendungen nehmen, durch die er überrascht.[1]) Steht auf dem Programm hingegen eine klassische Suite, so ordnet unser Ohr seine Erwartungen gleich in eine vorgeschriebene Reihenfolge; Zweifel besteht nur, ob der zweite Teil mit oder ohne Variationen, ob er mehr adagio oder mehr andante sein wird, ob der letzte Satz ein rondo sein will oder nicht. Kein Teil dieser klassischen Suite im engeren Sinne weist, schon durch seine Bezeichnung, so unmittelbar in die ältere Suitenkonstruktion zurück, wie in der größeren Ausgabe der Suite ihr Menuett. Die andern Teile haben ihren Charakter geändert, haben sich ihre eigene instrumental-musikalische Art errungen; das Menuett steht noch mitten im alten Stile, es sagt sich noch nicht von den Bahnen der unmittelbaren Praxis der Tonkunst los, aus der einst die ganze Suite geschöpft hatte, und ist so ein Denkmal der, ach, wie dunklen Herkunft der Instrumentalmusik überhaupt aus dem Tanz. Für den geschichtlichen Blick ist das Menuett diejenige Stelle der klassischen Suite, an welcher sie ihre Abkunft verrät. Wer ein Kind gern hat, freut sich auch, wenn an demselben ein Zug von Vater oder Mutter kund wird: haben wir diese gut gekannt, wird uns durch die Entdeckung der Ähnlichkeit auch die junge Generation vertraut. Beim Musizieren nun freilich ebensogut die alte; denn zumeist kennen wir den klassischen Suitentyp schon aus Haydn, Mozart, oder dem unausrottbaren Clementi, wenn wir uns Bach und Händel nahen.

Ein Exkurs im 1. Band des Beethovenwerks von *Marx* [1]) behandelt die Frage: Was bedeutet denn Menuett? Die Abhandlung, welche die Antwort bringt, geht nicht sowohl musikalisch, als philosophisch vor, näher bezeichnet: hegelisch, freilich nicht echter Hegel; dieser große Ästhetiker, der meist als Metaphysiker geschätzt wird, hätte zu dem Thema wohl lebensvollere Ausführungen und reichere Beobachtungen geboten, hätte er so künstlerisch, als er zu sehen verstand, auch zu hören vermocht.[2]) Aber auch vom einfachen Standpunkt der Musik und ihrer Geschichte läßt sich eine Antwort versuchen. Sie ist eigentlich im Bisherigen schon enthalten. Läßt sich das denn nicht ganz gut denken, daß der Komponist die Brücke nach der Vergangenheit nicht abbrechen will, über die hinweg sein Können die Tonkunst geführt hat? Ist doch das Tanzen nicht verschollen, es ist noch immer der zugleich mit der andern Musik lebendige Mutterboden derselben, auf welchen ein leichter Schritt hinüber (oder ist zu sagen hinunter?) führt. Auf dem Tanzboden ist noch beständig Nachfrage nach Musik, — und musikalische Produktivität. Dahin wird die Tonkunst instinktiv zurückkehren, wenn sie die Furcht ankommt, in der erklommenen kalten Höhe, da »die reinen Formen wohnen«, und nicht mehr das äußere praktische Bedürfnis die Aufgaben stellt, zu erstarren.

Wird in einer Suite vor oder nach dem Menuett der Geist auf lichte Höhen oder liebliche Auen geführt, ging es stürmisch oder tragisch her, so hat die Phantasie dabei tüchtig Arbeit gehabt. Siehe da, ein Ruhepunkt! sie landet an der stillen Insel des Menuetts. Kein feurig gesinnter Reiter kommt über das edle Roß der Seele, ihr die Anstrengung des Mitstrebens zuzumuten, die er ihr zur Vorbedingung des Genusses macht, den er ihr verheißt; da ist schon alles fertig und gegeben, im Verhältnis zu den andern Sätzen wenigstens; das Rößlein darf sich an den Baum lehnen und abgrasen, was dem Komponisten gewachsen ist, davon wird es dann willig zu dem Trab oder Galopp, zu dem ihm das Finale noch die Sporen gibt. Das kann das Menuett dem Hörer wert sein; Spiel, nicht Ernst; es wird einfach getanzt; eine Einwirkung auf den Hörer in irgend einem positiv bestimmten Sinne wird vom Tonsetzer nicht angestrebt, kein näher umschriebenes Einzelziel, auch nicht auf dem Gebiete des Gemütslebens, ist ausgesteckt. Eine leere Pause könnte das Menuett also nicht vertreten. Gibt es doch Gemütszustände, die zu ihrer Ablösung etwas anderes verlangen als absolute Ruhe. Vollends, wenn wir zuvor lediglich darauf angewiesen waren, geistig einzunehmen, freuen wir uns auch wieder darauf, uns selbst ein bischen bewegen zu dürfen; hat man uns vielleicht Vieles und Gutes einzunehmen ge-

[1]) Auch diese Art der Suite ist tot; Schubert konnte sie im »ungarischen Divertissement« in glänzender Weise erneuern, offenbar durch dasselbe Bedürfnis angeregt, dem die Klassiker wenigstens durch Beibehaltung eines Menuetts Rechnung trugen.

[1]) *A. B. Marx*, Beethoven 3. I. S. 110—114.

[2]) vgl. *Paul Moos*, moderne Musikästhetik in Deutschl., S. 18 ff.

geben, so möchten wir uns ausleben, d. i., ausgeben in der Richtung dessen, was wir soeben erlebt und bekommen haben; da empfiehlt sich das Spiel; ein Treiben ohne praktischen Zweck, die ideale Betätigung der vorhandenen Kräfte, nur um sich von ihrem Dasein, ihrer Art zu überzeugen, und sich hierin mit andern Leuten zu messen.

Sieht sich so auch das Menuett an, kam es wiederum der klassischen Suite wie gerufen. Wo vorhanden, ist es ein vollgültiges Glied in der vierteiligen Kette, und ist es gerade vermöge der Eigenart, daß es den menschlichen Geist nicht in irgend eine bestimmte Richtung auf dies oder jenes Einzelobjekt bringen will, überhaupt nicht im höheren Sinne persönlich wird. Hier darf vielmehr die Suite ein Stück ihres Arkadiens gerettet sehen. Es gibt auch Lebensführungen, die an einer Stelle nicht mehr weiter kommen können, außer sie rotten die Spur und Erinnerung der Vergangenheit aus. Solche gewaltsame Wege liebt die Kunst nicht. Sie weiß die Jugenderinnerungen zu schätzen.

Und doch kam der Stürmer und Dränger, den Hammer in der Faust, über das Menuett, als wäre es ein Stück Atavismus; fort damit! Viel später als in den andern Sätzen der Suitenform hörte auch im Menuett die Erinnerung an den Tanz auf. Auch hier die Tanzform zu durchbrechen, ja zu zerbrechen, das vermochte nur eine überschießende Originalität, die als lästigen Zwang empfand, sich zu fügen in Herkömmliches, das die andern eben als das Herkömmliche willkommen geheißen und herbeigerufen hatten. Die überstarke, ihres Inhaltes wohlbewußte Persönlichkeit fühlte sich stark genug, auch das Menuett in subjektive Bahnen zu führen; zu diesem Behufe aber mußte der Einfluß des Tanzstils zwar nicht gerade ausgerottet, aber von seiner Herrschaftsstellung abgesetzt werden. »Der Meister kann die Form zerbrechen — zu rechter Zeit.« Beethoven tat's und bildete aus dem Menuett das Scherzo. Spohr in seiner »historischen« Sinfonie konnte gerade diese Steuerung als das Charakteristische an Beethovens Eingreifen in die Geschichte der Instrumentalmusik bezeichnen. Der Umschwung ist in der Tat bedeutender, als man glauben möchte. Nicht eine Erschöpfung der Menuettproduktion war es, welche zum Experimentieren mit rasenden Beschleunigungen, vervielfältigtem Zurückfallen in eben Angefangenes, atemlosen Verlängerungen, eigensinnigstem Rütteln am altbewährten Dreivierteltakt, kurz Effekten und Mitteln, die im Menuett bisher unerhört waren, gezwungen hätte. Es ist auch mehr als die Befreiung aus dem letzten Zwang, den die Kunst noch von ihren Dienstjahren her über sich hätte ergehen lassen. Es ist eine veränderte Auffassung von der Aufgabe der Musik, die sich in dieser Neuerung ausspricht und zwar abschließend besiegelt.

Beethoven war durchaus nicht gewillt, das Menuett abzuschaffen. Hin und wieder kommt er darauf zurück. Wo es logisch hingehört, will auch er es. Aber nur da. Er hat auch Stoffe, in die es nicht gehört. In solchem Falle hatten es die anderen einfach ausgeschaltet. Beethoven aber findet in dem Menuett eine künstlerisch-fruchtbare Idee, die er nicht deshalb fahren lassen will, weil ihre derzeitige Form widerspenstig ist. Lieber daher zerschlägt er diese Form. Das ist das Neue — übrigens nicht absolut neu in Beethoven —; daß an die Stelle des Menuetts das Scherzo tritt, ist ein Vorgang von tiefer Bedeutung; es ist ein Symptom der veränderten Wertung der Musik, welche freilich wieder eine Folge ihrer gesteigerten Leistungen ist. Über diese veränderte Wertung der Musik wäre vielleicht ein andermal manches zu sagen; hier möge ihr nur in Bezug auf den Gegenstand Menuett-Scherzo nachgegangen werden.

Es ist darauf hinzuweisen, daß sich Beethoven des am Scherzo zu Tage tretenden Umschwunges bewußt war. Wie bezüglich der Klaviersonate Op. 54 auszuführen versucht wurde,[1]) hielt er die Erinnerung an das tatsächlich schon verwichene Menuetto noch im Namen fest; nichts konnte den Gegensatz zwischen Einst und Jetzt lehrreicher beleuchten. Ein anderes Stück, das nicht einmal ein Scherzo ist, wäre ebenfalls hier zu erwähnen, weil es, wie kein zweites, die Losreißung vom Alten in der Richtung auf das Scherzo verkörpert: Klaviersonate Op. 10, 2, III. Es beginnt in kaum zu verkennender Nachahmung der Ouvertüre zur Zauberflöte, und unterläßt lange Zeit hindurch nichts, was seine korrekte Gesinnung und Haltung bezeugen kann. Im Verlaufe der zweiten Hälfte jedoch[2]) ist es — wenn das Gleichnis gestattet ist —, wie wenn in dem bisher behaglich gackernden Hühnerhof der Koller ausbricht; in kürzester Zeit hat sich das Wetter vollkommen geändert, es geht alles drunter und drüber, die Zügel schleifen am Boden, Verwirrung herrscht im Haushalt, daß er gar nicht wieder zu erkennen ist. In diesem Augenblicke scheint der Tonsetzer mit befriedigtem Lächeln zu fragen: Wird es Euch zu bunt? Verliert Ihr den Kopf? Es war nur Spaß. Mit wenigen Winken bringt er alles wieder ins Geleise.

Derart müssen seine Gedanken gewesen sein, wenn ihm die schulmäßige Kritik zu schaffen machte. Selbst von seinen künstlerischen Absichten überzeugt, erschrak er nicht, wenn die Musiker ratlos und keuchend liegen blieben, wenn die Hörer perplex drein schauten; daran konnte er zu Zeiten seine Freude haben. Diese Freude kann hochmütig, boshaft, grausam, also unkünstlerisch werden; sie

[1]) In dieser Zeitschrift. Jahrg. 1904.

[2]) Dies hätte bei *Nagel*, Beethoven und seine Klaviersonaten I, S. 102 noch mehr hervorgehoben werden können.

kann aber auch von solchem Beigeschmack frei bleiben in humorvoller Gutmütigkeit, es ist an ihr jedenfalls eine Grundlage, die gesund ist.

Nach Ansicht des alten Menuetts bildet den Gegenstand des Vergnügens das Kleine und Harmlose. Aber es gibt noch viele andere Stoffe für die Belustigung, für den Witz. Geht uns das Naturleben nicht mit deutlichen Hinweisungen voran? Ein sich tummelnder Elefant, ein Platzregen, an Menschen ihre Ungeschicklichkeit, der Rausch, die Wichtigtuerei, der blinde Zorn, eine Blamage, jeder übermäßige Aufwand an Kraft, der sich in Nichts auflöst oder nur eines verschwindenden Erfolges rühmen kann[1]) — sind es nicht alles Dinge, die scherzhaft aufgefaßt werden können, die auch zu einer Belustigung in Tönen anregen? Freilich könnte eingewendet werden: durch solche Stoffe wird lediglich das Satirische in die Musik gebracht. Satire ist aber keine reine Freude; sie bringt die Musik zu Bizarrerien, so daß die scheinbare Bereicherung mit einem allzu hohen Preise bezahlt wird, mit einem Opfer an der Architektonik der Formen, gar oft sogar an der Harmonie, wie sie vor dem Forum des Gehörsinnes gilt. (Schluß folgt.)

[1]) Vgl. *Kant*, z. B. bei *Falckenberg*, Gesch. d. neuer. Philos. 4. Aufl. S. 347.

Lose Blätter.

Das Kind am Klavier.

Von Elsbeth Friedrichs.

Clara Schumann-Wieck war auf dem »Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit« die größte Klavierkünstlerin ihrer Zeit. Schon dem halb erwachsenen Mädchen lauscht eine verwöhnte Zuhörerschaft mit Entzücken, und einen gewissen genialen Jüngling, *Robert Schumann,* begleitet ihr seelenvolles, feinsinniges Spiel in selige Träume hinein. Und doch war die kleine *Clara Wieck* niemals ein »Wunderkind«, gezüchtet und gedrillt für eine staunenerregende Virtuosität, sondern als eine ganz von der Hoheit ihrer Kunst erfüllte junge Novize trat sie mit Bescheidenheit und lieblichem Ernst vor das Publikum in die Welt hinaus und empfing die ersten Lorbeeren nur, um sie ihrem Vater und einzigen Lehrer dankbar zu Füßen zu legen.

Solche seltenen Erscheinungen rufen die Frage hervor: Wie kam das? — »Sie war eben ein Wunderwerk der Natur!« sagten viele ihrer Zeitgenossen; die meisten aber wollten in der frühentwickelten jungen Künstlerin nichts als ein Produkt väterlicher um des Ehrgeizes willen geübter eiserner Strenge und Härte erblicken, trotzdem Clara eine so sonnige, natürliche Heiterkeit, eine so harmlose Lebensfreude zeigte, eine so harmonisch abgeschlossene Allgemeinbildung besaß, Vorzüge, wie sie nur der in edelster sittlicher Freiheit aufgewachsene jugendliche Mensch besitzen kann. Es war neben guter Beanlagung der Triumph einer einzigartigen und doch so natürlichen Erziehung, die *Friedrich Wieck* seinen drei Töchtern zu teil werden ließ; auch die beiden Schwestern Claras, Marie und Cäcilie, entwickelten sich zu ausgezeichneten Pianistinnen.[1]) Clara ist die populärste geworden, wozu auch ihre Stellung als Gattin *Robert Schumanns* mit beigetragen haben mag.

Sehen wir uns ein wenig die kleine fünfjährige Clara am Klavier an.

Friedrich Wieck muß einen unzerstörbaren Glauben an den dem Menschengeschlecht eingeborenen Musiksinn gehabt haben. Es entmutigte ihn nicht, daß sein kleines Töchterchen in den ersten Lebensjahren wenig Spuren eines erwachenden Geisteslebens zeigte; daß Clara z. B. im fünften Jahre noch nicht sprechen konnte, hielt ihn nicht ab, seiner Methode getreu weiter zu bauen auf der Grundlage, die er schon von der Wiege an für die Erziehung seines Kindes gelegt hatte. Hören wir ihn selbst, wie er in einer launigen Auseinandersetzung über die fünf Entwicklungs-Stadien seiner Schüler sich ausspricht.[1])

»Erstes Stadium. Mehlwurm. In den ersten 2 bis 3 Jahren steht der Mensch weit unter dem Tiere .... Das Kind kollert ohne weiteres vom Tisch und schlägt sich den Kopf ein, oder vergiftet sich, indem es giftige Kräuter oder Arsenik beleckt. — Man lasse es demohngeachtet viele und reine Töne hören, Musik, Gesang usw. Es wird bald mitsammt dem kleinen schwarzen Pudel ‚zuhören' lernen. Es ahnet schon dunkel, daß es außer der Mama, der Wärterin, der Puppe, der Rute und dem Schall der Worte auch noch anderes gibt, was vernehmbar und nicht übel ist . . .«

Es ist kein Zufall, daß so viele unserer großen Meister musikalischen Familien entstammen. Die musikalische Atmosphäre des Elternhauses umgibt schon den Säugling und den jungen eben erst der Außenwelt sich erschließenden Geist zu einer Zeit, wo das Leben außerhalb des Hauses in seiner Vorstellungswelt noch keine Rolle spielt.

Schon in den ersten drei Jahren erwachte in *Wiecks* Kindern die Freude am Klang und Rhythmus, das musikalische Gehör. Nach dem vierten Jahre fängt die Technik an. Er setzt sich mit dem Kinde auf den Knien an einen Tisch und läßt die Händchen die ersten planmäßigen Fingerbewegungen auf dem Holz ausführen, bald zählend bald Takt dazu schlagend, bald Melodien dazu summend und zieht so spielend nach und nach den ganzen manuellen Apparat zu geregelter, gewohnheitsmäßiger Tätigkeit heran. Man kann danach ermessen, wie wenig Schwierigkeiten die kleine fünfjährige Clara dann am Klavier hatte.

Gewöhnlich stellt das Kind am Klavier ein sehr unerquickliches Bild dar. Es scheint nicht an seinem Platze zu sein, es hat Mühe und Pein anstatt froher Lebensäußerung, verhaßten Zwang anstatt freien Triebes. »Wo-

[1]) Die noch lebende *Marie Wieck* (Hohenzollernsche Kammervirtuosin) war auch eine hochgeschätzte Sängerin. Noch heute entzückt die Dreiundsiebzigjährige ihre Zuhörer in ungebrochener Frische durch ihr feines, künstlerisches Spiel.

[1]) »Klavier und Gesang.« Didaktisches und Polemisches von *Friedrich Wieck.* Leipzig bei Leukert.

zu das alles, während draußen die Sonne scheint und Vögel singen!« Diese Frage wird zum Lebensrätsel unserer Kinder.

»Das Klavierspiel ist eine schwierige Kunst, es erfordert eine lange Übungszeit, eine geisttötende Zeit, um zu einer einigermaßen befriedigenden Leistungsfähigkeit zu gelangen!« — Ob dann der Erfolg diese Mühen lohnt? Darum befrage man nur einige gute Klavierspieler, sie werden ein freudiges Ja auf die Frage nicht schuldig bleiben, ja sie würden lieber zu Opfern bereit sein, als zum Aufgeben ihrer Kunst.

Die unwiderstehliche Gewalt, mit der die Musik den Menschen in ihren Bannkreis zieht, ihre nivellierende Macht, die auf Minuten das Spiel irdischen Zufalls gänzlich wirkungslos macht, durch plötzlichen Aufschwung in unbegreifliche selige Gefilde alle Seelen eint — diese fast geheimnisvolle Wirkung kommt keiner anderen Kunst in dem Maße zu. Und wiederum ist es die Musik, die sich in unendlicher Anpassungsfähigkeit für jede Lage des menschlichen Lebens, dem einzelnen wie der Gesellschaft in geeigneter Form anbietet. Es gibt schlechterdings keinen Zustand, kein Alter, keinen Bildungsgrad, dem die Musik sich versagte. Wurzelt doch ein Trieb tief in der physischen Menschennatur, durch Laute allen freudigen und leidvollen Gefühlen einen an sich unnützen Ausdruck zu geben. Nie hat ein Weltumsegler ein Naturvolk angetroffen, das nicht seinen Empfindungen durch gewisse Melodiephrasen spontan zum Ausdruck gebracht hätte. Sogar mit dem höher organisierten Tiere teilen wir diesen Trieb; aber nur den Naturtrieb, denn unwandelbar bleiben die tierischen Laute — bei jeder Gattung anders — im Schmerz und Leid dieselben. Nur der Mensch stilisiert diese Elementarlaute, bildet sie aus.

Musikalischer Instinkt ist auch noch jenes behagliche Lallen, das wir beim Kind in der Wiege schon innerhalb des ersten Lebensjahres wahrnehmen. »Es erzählt,« pflegt die Wärterin zu sagen. Nein, es singt! Man versuche nur einstimmend diese Äußerung gesunden Lebensgefühles in melodische Bahnen zu lenken, und der Instinkt beginnt sich umzuwandeln. Aus der instinktiven Äußerung ist die bewußte, stilisierte Kundgebung geworden. Das Kind objektiviert sein Lebensgefühl und hat sichtlich seine Lust daran.

Damit haben wir schon die andere Seite der musikalischen Kunst, ihre rückwirkende Kraft berührt. Mit der Freude an der Schönheit beginnt der Kunstgenuß, und dieser ist es, den das Kind schon vom Anfang des Musizierens an einernten kann, singend, hörend, spielend, auch am Klavier. Ein glücklicher Zustand ist das, und in diesen Zustand musikalischer Leistungsfähigkeit muß der Klavierunterricht oder vielmehr die musikalische Erziehung den Zögling von vorn herein bringen. Die ganzen musikalischen Lehrjahre sollen eine Folge von Freuden sein. »Es war schön, schön, wie freue ich mich auf die nächste Lektion!« Diese Empfindung auf seiten des Kindes sollte das Ziel des streng individualisierenden Lehrers sein; das Klavier mit den glänzenden weißen und schwarzen Tasten, so handlich und bequem, soll zum bevorzugten Tummelplatz für zehn behende Finger werden, das ist die Hauptaufgabe, vor die den Schüler die ersten Lektionen stellen; denn hören, zählen und leicht die Finger bewegen soll ja das Kind schon können, wenn es die erste Klavierstunde bekommt. Es hat sich schon vorher eine regelrechte Körper- und Handhaltung zu eigen gemacht und auch wohl schon das musikalische Alphabet und Noten lesen gelernt. Nun heißt es seine Hand den Tasten anpassen, die Konstruktion des Griffbrettes kennen lernen, das Hören — d. h. jetzt nicht mehr einzelner Töne — das Hören der Akkorde, von denen immer der eine (dur) lacht und der andere (moll) weint, zu üben, mit den Anschlagsarten sich zu beschäftigen, wie sie taugen, eine für einen sehnsuchtsvollen Gesang, eine andere für ein hüpfendes Liedchen, wieder eine andere für einen anmutigen Tanz usw. usw. Ein anderes Kapitel des ersten Unterrichts bildet auch schon das Aufsuchen schon bekannter Melodien auf dem Klavier, das die Anfänge der Vortragslehre in sich schließt, Fingersatz-Regeln und Phrasierungslehre anschaulich erläutern läßt und in dem Kinde eine Ahnung erweckt, um was es sich beim Klavierspiel eigentlich handelt. Sobald das Tonleitern- und Akkord-Material einmal in C dur verstanden und in den einfachsten Formen ein wenig bewältigt worden ist, wird die Transposition dieses Materials mitsamt den Melodien nach G dur erfolgen können und so fort.

Der musikalische Lehrstoff ist etwas so Geistreiches und in allen seinen Teilen Interessantes, daß der geschickte, liebevolle und befähigte Erzieher die ärgste Indolenz damit besiegen kann, wenn er es richtig anfängt. Es ist hier nicht die Darstellung eines systematischen Lehrganges beabsichtigt, sondern nur ein andeutungsweises Verfahren ins Auge gefaßt. Das Eine sei aber noch bemerkt, daß derjenige den folgenschwersten Fehler macht, der das gesamte klaviertechnische Material im üblichen Schlendrian als notwendiges Übel mechanisch und gewohnheitsmäßig bearbeiten läßt. Dann stellt sich jenes überdrüssige Fingerspiel ein, bei dem das Ohr verschlossen ist, und die Gedanken draußen spazieren gehen, dann haben wir das müde, seufzende Kind am Klavier mit seinem leeren Geklimper.

Unser Tonleitern- und Akkord-System, unsere Notenschrift, die Lehre von der gesetzlichen Tonbewegung, vom Anschlag, vom Fingersatz usw., das ist doch alles ein Produkt der Entwicklung, etwas geschichtlich Gewordenes, das seinen Ursprung hat in der Natur der Dinge einerseits, in der menschlichen Natur andrerseits. Voraussetzung ist, daß der Lehrer selbst alle diese Gebiete mindestens naturwissenschaftlich und historisch — wenn auch nicht immer manuell[1]) — durchaus beherrscht. Voraussetzung ist ferner eine vorzügliche Allgemeinbildung, Beherrschung der Sprache, Feinfühligkeit, die angeborene oder erworbene Fähigkeit, sich dem kindlichen Individuum anzupassen, ganz in der kindlichen Vorstellungswelt aufzugehen und der jeweiligen Stimmung des Schülers entgegen zu kommen. Das Kind ist von Wissensdurst, oder sagen wir von Neugier erfüllt. Diese Neugier zu befriedigen und immer neu zu erwecken, das Kind durch gelegentliches wiederholtes Vorspielen und erzählende Andeutungen in wundervolle Fernen, aber auch zurück auf schon durchwanderte Strecken blicken zu lassen — das ist's, was den Weg zum Kunsttempel so genußreich macht. In jeder Lektion ein Neuer und Anderer sein, unerschöpflich in immer neuer Darstellungsform, heiter, niemals deprimierend und nur unnachsichtig gegenüber der Manieriertheit und Eitelkeit — so pflegte sich *Friedrich Wieck* seinen Schülern gegenüber zu benehmen.

Nach einjähriger Lehrzeit fühlten sie sich schon als kleine Musiker. Sie hatten auch ein gewisses Recht dazu. Sie wußten Bescheid im ganzen Tonarten-Gebiet, konnten

[1]) Unter den bedeutendsten Musikpädagogen aller Zeiten gab es viele, die nicht Virtuosen waren.

alle Dur- und Moll-Tonleitern und Akkorde in rhythmischen Umgestaltungen geläufig und mit gutem Anschlage darstellen, einfache kleine Kadenzen bilden, sie besaßen ein Repertoire an Melodien, die sie in beliebiger Tonart mit hübschem Vortrag zu spielen vermochten, die Begabteren fanden auch selbst Begleitungen dazu, nicht tappend und ratend, sondern nach tonalen Gesetzen. Aber das Klavierspielen nach Noten hatten die Kinder in ihrem ersten Unterrichtsjahr noch nicht geübt.

Unsere Notenschrift an sich ist nicht schwer zu entziffern. Die Buchstabenschrift mit ihren 25 großen und ebensoviel kleinen verschiedenen Typen stellt größere Anforderungen an das kindliche Auffassungsvermögen; nur das Klavierspielen nach Noten ist viel zu schwer für den Anfang! Man stelle sich vor: ein Kind, noch gänzlich ABCschütze in der Musik, soll Noten lesen, diese mit schulgerechter Fingerhaltung und gebundenem Ton auf die Klaviatur übertragen, es soll vorschriftsmäßig sitzen, zählen und hören, alles auf einmal! Das ist doch eine systematische Ertötung der eben erst keimenden musikalischen Betätigungslust!

Clara Schumann, die natürlich auch die Unterrichtsmethode ihres Vaters fortsetzte, hatte unausgesetzt zu kämpfen um ihre Unterrichtsweise. Mit lähmender Gewalt liegt die Gewohnheit auf der Menge, Vernunft und Einsicht erstickend. Nur durch Resultate konnten die Widersacher überwunden werden.

Das Kind soll, bevor es nach Noten spielt, eine gute Kenntnis der musikalischen Elementarbegriffe, der Natur des Instrumentes, einen schon etwas gefestigten Ortssinn auf der Tastatur sowie rhythmische Fähigkeiten erworben haben. Komplikationen, wie die 4 Schlüssel, Phrasierungs- und Kürzungs-Zeichen usw. werden erst nach und nach überwunden und jedes neue aus dem vorhergegangenen resultierend begriffen. Es gibt kein besseres Mittel, Schüler dauernd zu fesseln, als der logische Aufbau des Stoffes.

Unsere moderne Musik hat sich zu einem vielgestaltigen imponierenden Organismus entwickelt; schon aus dem Grunde ist es nicht schwer, Musikschüler zu fesseln. Die ganze musikalische Kunst liege offen vor dem Schüler da, ihre Theorie, ihre Geschichte, ihre Ästhetik — es gibt in der Musik nichts, was nicht bis zu einem gewissen Grade dem Verständnis des Schülers nahe gebracht werden könnte. Eine Unterrichtsstunde ist lang genug, um abwechselnd die einzelnen Materien zu behandeln, und sie ist kurz genug, um bei solcher Abwechslung nicht zu ermüden.

Frei soll der Schüler sein, so früh als möglich frei vom Gängelbande des Lehrers. Er soll selbständig an jedes neue Musikstück herantreten und es erst dann seinem Lehrer vorspielen, nachdem es schon eine Zeit lang selbständig bearbeitet worden ist. Das erforderliche Geschick dazu und das Verständnis dafür muß ja schon erworben sein, das wurzelt ja alles schon im Elementarunterricht. Ein Kind, das am Klavier sitzt, ernst sinnend über Stimmung und Ausdruck eines neuen Musikstücks, über die beste Art seine Aufgabe schön und korrekt auszuführen, ist eine viel versprechende Erscheinung. Eingeführt in die Welt der Ideale wagt es sich denkend vorwärts und nimmt auf seinem Wege tausend veredelnde und beglückende Gedanken und Empfindungen mit. Je weiter es vorschreitet je bestimmter sich sein Stilgefühl und sein Können ausbildet, um so besser weiß es, wohin es den eigenen jugendlichen Überschwang zu tragen hat, und das Musizieren steigert sich dadurch zum befreienden, köstlichen Besitz.

Die Musik ist aber auch in hohem Grade eine gesellige Kunst, die allerdings für den jugendlichen Schüler Gefahren birgt. Das Bewundertwerden erscheint so süß, die Lorbeeren, die der Ehrgeiz beim Wettbewerb pflückt, so begehrenswert! — Dagegen gibt es Mittel: Die Ehrfurcht vor der Kunst, der Ernst, mit dem sie von Anfang an betrieben wird, Interesse und Achtung vor der Individualität anderer, wie sie sich im Vortrag äußert. Darum sind Unterhaltungen über alles Gehörte unter Leitung von Erziehern beinahe von ebenso großem Wert, als die Lektion selbst. Den kritischen Geist schon von früh an in solcher Weise zu schulen, gehört zu den Aufgaben der Lehrzeit, sie macht den künftigen Konzert- und Operngenuß eigentlich erst möglich.

Dieser eigenartige dem gebildeten Publikum zum Bedürfnis gewordene Genuß, der seit dem letzten Jahrzehnt im Volkskonzert auch denen immer häufiger geboten wird, die sonst ganz leer ausgehen würden, fehlt noch den Kindern, denen das Hören so not tut. Die Welt der Bretter tut sich ihnen schon jetzt hie und da auf, öffentliche Märchen-Vorlesungen werden mit Erfolg versucht — wo bleibt das Kinder-Konzert?

Das Kind am Klavier, wenn es ganz glücklich und voll befriedigt sein soll, bedarf des Ensemble-Spieles, des Chorgesanges, der musikalischen Literatur, besonders der Biographie, des Konzerts und aller der erwärmenden, vertiefenden Einflüsse, die man dem erwachsenen Schüler zuwendet. Der landläufige Einwand: »meine Tochter, mein Sohn soll ja nicht Künstler werden«, ist eine der Haupt-Ursachen unserer modernen, seichten Klavier-Stümperei! Hat denn ein feinsinnig und mit Empfindung vorgetragenes Schubert- oder Schumannsches Genre- oder Charakterstück, wenn auch von minderer technischer Schwierigkeit weniger künstlerischen Wert, als eine Lisztsche Transkription oder eine große Beethovensche Sonate? Letztere genießt der technisch minder Befähigte besser hörend.

Auch für die Übungen hat das Wie mehr Gültigkeit, als das Wieviel und Wielange. Ein stundenlanges Üben hintereinander strengt Kinder viel zu sehr an, stumpft ihre Aufmerksamkeit ab. Ein guter Plan ist, neben der Hauptübungszeit hie und da des Tages überflüssige zehn Minuten zu Übungen herauszustehlen für technische Repetitionen.

Dann hinaus ins Freie und den Stimmen der Natur gelauscht!

Dem Kind, das glücklich ist am Klavier, tut sich die Harmonie der schönen Welt auf, seine junge Seele ist der Harfe gleich, die leise zu tönen beginnt, wenn das Schweigen des Waldes es umfängt, oder der stille See zu seinen Füßen lautlos die Wasserlilien wiegt. Warm und weit ist ihm das Herz für alle Schönheit.

Thematisches Verzeichnis

der Werke von Chr. W. von Gluck (1714—1787) herausgegeben von Alfred Wotquenne, erstem Studiensekretär und Bibliothekar am Königl. Konservatorium der Musik in Brüssel. Deutsche Übersetzung von Josef Liebeskind. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Brüssel, London, NewYork 1904. XIV und 250 Seiten. Preis 15 M. Mit einem Bildnis Glucks.

Eben zur rechten Zeit erscheint dieses Werk, die Frucht einer großen Begeisterung und Liebe zu Gluck und eines durch einen Zeitraum von Jahren reichenden Bienenfleißes, vom Verfasser seinem Lehrer Gevaert ge-

widmet. Es umfaßt im ersten Teile, dem thematischen Kataloge, alle bis jetzt bekannten Stücke Glucks, berücksichtigt also die italienischen, die französischen dramatischen Werke, sowie auch seine Kompositionen anderer Gattung. Der zweite Teil enthält eine Aufzählung der Gesamtheit der Gluckschen Werke in chronologischer Reihenfolge mit Hinzufügung der bibliographischen Notizen, einem Verzeichnis der öffentlichen Bibliotheken, in denen die einzelnen Handschriften zu finden sind und Angabe der Nummern, die Gluck aus eignen frühern Werken entlehnt hat.[1])

Diese Scheidung in zwei Teile, von denen der zweite Anspruch auf Vollständigkeit macht, während der erste noch Lücken aufweist, da eine Anzahl der Werke Glucks nicht erhalten sind oder doch bisher nicht aufgefunden werden konnten, ist eine außerordentlich glückliche und zeugt von der wissenschaftlichen Exaktheit und guten Methode, mit der das Werk gearbeitet ist.

Die Bibliographie des zweiten Teiles wird ein wahres Paroli für alles bieten, was bisher über Gluck geschrieben worden ist. Alle Biographien bedürfen der Berichtigung in den wesentlichsten Punkten. Besonders schlecht kommt Larousse weg, der sich z. B. S. 206 sagen lassen muß: »Der dem Parnaso von Gluck gewidmete Artikel ist von Anfang bis Ende falsch«. Ich hebe zum Belege einige Punkte, die mir gerade in die Augen fallen, heraus. Man hielt die Partitur des Demofoonte (1742) für verschollen, aber man kann sie, wie sich aus den Fragmenten, die sich auf der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befinden, und dem Textbuche ergibt, bis auf die Ouvertüre und eine Aria nuova im 2. Akte zusammenstellen. Da uns nun außerdem 9 einzelne Ouvertüren, von denen wir Gründe haben anzunehmen, daß sie zu Opern Glucks gehören, erhalten sind, so ist uns wahrscheinlich die ganze Partitur — abgesehen von der nachkomponierten Aria — erhalten. Dann wird das Festspiel Le nozze d'Ercolo e d'Ebe, zu Ehren der Doppelhochzeit des Herzogs Maximilian III. mit der Prinzessin Maria Anna, Tochter des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und des Prinzen Friedrich Christian, eines Sohnes des regierenden Kurfürsten, mit der — durch ihre literarischen Fähigkeiten bekannt gewordenen — Erzherzogin Maria Antonia Walpurga, einer Tochter Kaiser Karls VII., am 29. Juni 1747 in Dresden aufgeführt, u. a. von *Fétis*, von Anton *Schmid*, dem Hauptbiographen Glucks, und von *Riemann* in seinem Opernhandbuch nicht erwähnt, trotzdem uns die Partitur in 4 Exemplaren (Dresden, Wien, London, Brüssel) erhalten ist. Das Festspiel La contesa de'Numi (1749), dessen Partitur auf der Königl. Bibliothek in Berlin liegt, ist dort unter dem falschen Titel »Teti de« katalogisiert und dieser falsche Titel ist in alle Biographien Glucks übergegangen, u. a. die von *Fétis, Marx, Riemann*. Riemann verwechselt das Werk mit Teti de von Migliavacca. Der »Ezio« ist zuerst 1750, nicht, wie von allen Gluckbiographen, die das Werk überhaupt erwähnen, behauptet wird, 1763 aufgeführt worden. Die Oper Issipile (1752) ist allen Gluckbiographen bisher entgangen. Wotquenne hat 4 Arien daraus aufgefunden. Der Telemacco, den man allgemein nach Rom und in das Jahr 1750 verlegt, ist zuerst in Wien und 1765 aufgeführt worden. Man wird also in Zukunft vorsichtiger sein müssen, wenn man von dem »schon« in diesem Werke sich zeigenden Reformstil Glucks ästhetisiert,[1]) ebenso, wenn man anläßlich des »Ezio« von einem Rückschritt und servilen Charakter des Komponisten spricht.

[1]) Leider ist nur bei den späteren Werken erwähnt, aus welchen früheren Werken der Komponist geschöpft hat, nicht aber auch umgekehrt bei den früheren auf die betroffenen spätern Werke hingewiesen!

Sehr interessant ist der Anhang des zweiten Teiles, der die apokryphen Werke Glucks enthält. Wir finden nämlich darunter auch »Les amours champêtres«, das uns neuerdings als »Maienkönigin« wiederum präsentiert worden ist. Wotquenne weist von 11 der 15 Nummern der Partitur nach, woher sie entlehnt sind (z. B. Nr. 6 u. 10 aus dem berühmten Devin du village von Rousseau [1752]) und zeigt, daß ein Irrtum der Verfasser des Kataloges der Wiener Hofbibliothek die Ursache davon war, daß man Gluck die Urheberschaft an den »amours champêtres« zuschrieb. Die auf der Wiener Hofbibliothek befindliche Partitur der angeblich Gluckschen komischen Oper »On ne s'avise jamais de tout« ist eine Abschrift des gleichnamigen Werkes von Monsigny (1761).

Von den 47 dramatischen Werken Glucks (die doppelt bearbeiteten, wie Orpheus, Alceste, Cythère assiégée zweimal, die Ballette nicht mit gerechnet) ist eins vollständig verloren, nämlich Poro (1744). Wotquenne gibt jedoch zwei interessante Spuren zweier Arien daraus an. Von einem weitern, il trionfo di Clelia (1763 für Bologna) ist nur die Ouvertüre von Wotquenne entdeckt worden, obwohl der berühmte Sammler Alois Fuchs eine Abschrift der vollständigen Partitur besaß. Es ist also die Hoffnung nicht aufzugeben, daß sich auch dieses Werk noch auffinden läßt. Von 7 weitern Opern sind nur Bruchstücke vorhanden, z. T., wie von Glucks Erstlingsoper Artaserse, nur eine einzige Arie. Vollständig sind die Handschriften von 24 ungedruckten dramatischen Werken bekannt, während zwölf gedruckt sind [außer den 6 Meister-Opern, davon Orpheus und Alceste in doppelter Bearbeitung, noch Echo et Narcisse (1779), die zweiten Bearbeitungen des Arbre enchanté (1775) und der Cythère assiégée (1775) und der 1891 bei Breitkopf & Härtel gedruckte, den Biographen *Fétis, Schmid, Marx* unbekannte, Prologo (1767)].

Allein aus dieser Aufzählung kann man sich ein Bild von der Arbeit, die Wotquenne zu leisten, und von den Schwierigkeiten, die er zu überwinden hatte, machen. Für diejenigen, welche etwa eine Handschrift von Gluck suchen, will ich erwähnen, daß in Brüssel jetzt Abschriften sämtlicher Werke Glucks zu sein scheinen (bei einigen erwähnt dies der Katalog allerdings nicht). So lange wir noch keine Gesamtausgabe der Werke Glucks haben, ist dieser Umstand außerordentlich bequem für den Liebhaber.

Einen Gegenstand der durch Wotquennes Werk angeregt wird, möchte ich noch erwähnen: das Problem der Entlehnungen, die Gluck bei seinen eignen frühern Werken machte. *Gevaert* — der eifrige Förderer Glucks in Brüssel — schreibt im Vorworte seiner neuen Ausgabe der Armida (Paris 1902) darüber: »Diese Praxis, die Gluck zu allen Zeiten anwandte, hatte er insbesondere bei seinen Meisterwerken, als er in den Erzeugnissen seiner Jugend gleichsam nur Skizzen, Atelier-Studien erblickte. Abgesehen von Orfeo und Alceste, die er für die französische Bühne umarbeitete, hat er seine italienischen Werke wie herrenlose Sachen, von denen nur einige Trümmer in seinen Augen wert schienen, noch verwendet zu werden, ausgezogen.«

Es ist nun sehr interessant zu beobachten, wie das eigentliche Revolutionswerk Glucks, die Alceste,

[1]) Wennschon man es mit Wotquenne für möglich halten muß, daß der Telemacco vor 1765 geschrieben worden ist.

das Werk, in dem die Kastraten, die numerierten Opernnummern verschwinden, an deren Stelle Scenen treten, das eine auf den poetischen Gehalt der Tragödie vorbereitende Ouvertüre zeigt, reichere musikalische Mittel, auch dem Orpheus gegenüber, verwendet, dem Gluck endlich eine Vorrede beigibt, die seine Ideen enthüllt, gar keine Entlehnung, wenigstens in der italienischen Fassung, enthält, während die Zahl der Entlehnungen bei der Iphigenie auf Tauris, bei der immerhin das hohe Alter des Komponisten einigermaßen mitgesprochen haben mag, am größten ist.

Bezüglich des Urteils, das Gluck selbst über seine frühern Werke gehabt zu haben scheint, bin ich jedoch durchaus mit *Rolland*, anläßlich seiner Besprechung des Wotquenneschen Werkes in der »Revue musicale« vom 15. Juli 1904, der Meinung, daß wir nicht das Recht haben, über den jungen Gluck mit derselben Strenge zu urteilen, wie der Meister Gluck. Betrachtet man die Themen der italienischen Opern Glucks, so findet man darin dieselbe melodische Süße, verbunden mit echt deutschem Reichtum an Gemüt, wie sie die Meisterwerke Glucks zeigen, so gleich in der einzigen erhaltenen Arie aus »Artaserse« (1741).

Das läßt um so tiefer bedauern, daß die Breitkopf & Härtelsche Prachtausgabe sich auf wenige Opern Glucks beschränkt. Um es kurz zu sagen: ein thematischer Katalog ungedruckter Werke ist im Grunde ein Unding, entweder war er nötig, und dann muß ihm eine würdige Gesamtausgabe im eigentlichen Sinne des Wortes folgen, oder er war — unnötig. Ich glaube nicht, daß jemand beim Anblick des Kataloges den Mut haben wird, dieses Urteil zu fällen! Und diese Gesamtausgabe mag dann die schönste Frucht des schönen Wotquenneschen Buches sein. Daß der Gesamtausgabe Aufführungen auch der unbekannten Werke Glucks folgen werden, daran zweifle ich nicht.

Bezüglich der deutschen Übersetzung — die vielleicht an sich überflüssig war, weil die Leser, auf die das Werk rechnen muß, einigermaßen des Französischen mächtig sind — ist zu rügen, daß sie unvollständig ist: im ganzen ersten Teil sind die französischen Überschriften und Fußnoten beibehalten. Übrigens ist sie in einer sehr lesbaren und würdigen Sprache gehalten.

Dr. Arend.

Der Konzertgeber in der Zwickmühle.

Die Leipziger Verleger rächen sich an den Konzertinstituten, welche ihnen im Kampfe gegen die Aufführungssteuer nicht bis zur letzten Konsequenz beigestanden haben. Durch ihren Rechtsanwalt Dr. *Mittelstaedt* senden sie den Vereinen folgendes Anschreiben zu:

»Die in der Anlage aufgeführten Musikalienverleger haben im Interesse ihrer Komponisten beschlossen, von denjenigen Konzertunternehmern, die an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht Abgaben zahlen und sich dadurch im Prinzipe mit der Tantiemeerhebung einverstanden erklärt haben, auch ihrerseits Aufführungsgebühren zu erheben, und haben mich beauftragt, diese Gebührenerhebung durchzuführen. Ich bitte Sie ergebenst, mir mitzuteilen, ob Sie bereit sind, mit den von mir vertretenen Firmen einen Pauschalvertrag für 1 Jahr, bis zum 1. Oktober 1906, abzuschließen. Als Pauschalgebühr würden wir den gleichen Satz zu Grunde legen, den Sie an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht zahlen. Ich bitte Sie daher, mir mitzuteilen, welchen Betrag Sie nach Berlin steuern.

Sollten Sie nicht an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht steuern, so würden die von mir vertretenen Firmen Ihnen gegenüber auch keine Aufführungsgebühren erheben, jedoch ersuche ich Sie diesfalls, durch eigenhändige schriftliche Mitteilung, mir bestimmt erklären zu wollen, daß Sie nicht an die Berliner Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht steuern.«

Vertreten sind 30 zum Teil sehr bedeutende (Breitkopf & Härtel, Litolff, Siegel, Heinrichshofen, Schubert & Co., Rather, Merseburger, Hug, Hoffarth, Steingräber usw.).

Das ist eine schlimme Sache für die Konzertgeber. Viele werden die weitere Besteurung nicht vertragen können und doch auch wieder nicht auf die Werke der Berliner Anstalt verzichten wollen. Was schließlich tun?

Es gibt nur einen sicheren Weg zur Abhilfe: Die Konzertinstitute schließen sich zu einem Ring zusammen; auf einem Vertretertage wird festgestellt, auf welche Seite der Verleger man sich stellen will. Die anderen Verleger werden boykottiert, bis alles wieder in seine Geleise gebracht ist. Es mögen sich nur erst 10 unserer angesehensten Institute einigen, die anderen werden dann schon gern folgen. Mit theoretischen Auseinandersetzungen ist nichts mehr gedient.

R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. September. Am 16. August begann die Königliche Oper die neue Spielzeit mit Rienzi, und dann folgten — wenn auch nicht in dieser chronologischen Reihe — Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Meistersinger. Das ist gewiß recht schön. Befände sich zwischen dem Golde nur nicht immer so viel Kupfer, zu dem ich die Bajazzi, Mignon und dergleichen rechne. Auch Humperdincks Heirat wider Willen kam wieder auf die Scene. Man müßte aber Hänsel und Gretel nicht gar so lieb haben, wenn man sich an den herzlosen zwei Pariser Pensionsmädchen Hedwig und Luise auch nur ein wenig erfreuen könnte. Bei wiederholtem Hören der Oper kommt man zu keinem andern als dem ersten Urteile, daß sie wenig Melodik, wenig Erfindung und kein Gemüt besitzt, aber überkünstelt in der motivischen Arbeit des Orchesters ist. — Schon drei Gäste ließen sich hören. Und sie konnten sich schon »hören lassen«. Die Berlinerin Fräulein *Hempel* trat als Frau Flut und als Königin Margot auf. Im Ziergesange ist sie bereits sehr gewandt, und das Tonmaterial ihres hohen Soprans ist klangvoll, doch nicht in allen Lagen gleichmäßig. Die entzückten Freunde und Bekannten versprechen ihr bereits die übliche große Zukunft. Aber damit kann man nicht vorsichtig genug sein. Einstweilen soll der aufgehende Stern am Schweriner Opernhimmel funkeln, später erst, nach 5 Jahren, am Berliner, wo er jetzt noch von andern Gestirnen verdunkelt werden würde. — Der Kalifornische Bassist Herr *Griswold* erschien im Tannhäuser — er sang den Landgrafen — bereits als Mitglied unsrer Oper, nachdem er kurz vorher den König Marke als Gast gesungen hatte. Er bedeutet einen wertvollen Besitz für das königliche Institut. Kein schwarzer Baß, auch kein durch besondere Fülle sich auszeichnendes Instrument ist seine Stimme.

Indes wächst der Ton des jungen Mannes noch. Jetzt aber zeichnet er sich schon durch vornehmen Klang und eine wohltuende freie — der technische Ausdruck heißt »lockere« — Bildung aus, durch Gleichmäßigkeit im Klange und innige Verschmelzung mit dem Worte. Neben ihm hörten wir Herrn *Arens* als Tannhäuser, der vom Covent-Theater in London kam. Er erschien uninteressant in Spiel und Gesang. Wir beanspruchen weit mehr, als er zu bieten hat. — Nebenbei sei bemerkt, daß unsere Tannhäuser-Aufführungen seit längerer Zeit in einer, aus der ersten mit der Pariser Bearbeitung gemischten Gestalt erscheinen. Man hätte das Werk in der stileinheitlichen früheren Gestalt belassen sollen und müßte jetzt mutig wieder zu ihr zurückkehren. — Zum ersten Male sang Herr *Berger* gestern den Holländer. Als Darsteller hat er den Fehler, zu — groß zu sein. Über die Längsten unsrer Bühne reicht sein Haupt noch hinweg. Ein solcher Wuchs ist beim Spiele kein Vorteil, und er stört die Einheitlichkeit des Bühnenbildes. Wenn ein so langer Don Juan sich unter dem Händedruck eines kleinen Komturs schmerzdurchzuckt windet, so erscheint das komisch. Der Holländer darf allerdings ein Riese sein. Herr *Berger* ist ein stimmbegabter, kunstgeübter Sänger. Nur fehlt seinem Bariton die Wandlungsfähigkeit. Und die verlangt Wagners Fliegender Holländer, der ihm aber doch über Erwarten gelang.

Im Neuen Königlichen Operntheater gab die Koebkesche Sommeroper am letzten Tage des August ihre letzte Vorstellung. Nach dem, was sie in diesem Jahre leistete, darf man Gutes für das nächste erwarten. Ihre letzte, an sich ja recht wertvolle Gabe war Cherubinis Wasserträger, seit mehr als 20 Jahren hier nicht mehr aufgeführt. Ich muß nun gestehen, daß mich der — man könnte sagen Überschwang an Freude befremdet hat, mit dem das im Jahre 1800 zuerst gegebene Werk vom größeren Teile der Kritik begrüßt wurde. Man meinte, es müsse wieder eine feste Stelle in unserm Spielplane erhalten. Und ich hielt es für tot. Hielt es für eine verwelkte edle Blume, an der ein Botaniker wohl noch wertvolle Studien machen kann, die aber weder Farbe noch Duft mehr besitzt, uns zu erfreuen. Entweder wir sind, was man nun einmal »Wagnerianer« nennt, oder wir sind es nicht. Sind wir es, so müssen wir doch für das Gesamtkunstwerk eintreten, für ein Drama, das, durch die Musik verklärt und vertieft, in eine höhere Sphäre erhoben wird. Hier aber, im Wasserträger, haben wir eine hausbackene Rettungsgeschichte mit der Kinderfreund-Moral: »Wohltun bringt Segen.« Verkleiden, verstecken, verleugnen — mit so zweifelhaften dramatischen Mitteln wird die Handlung weitergeschoben, und ein zufällig noch rechtzeitig eintreffender Brief bereitet ihr das glückliche Ende. Und die Musik — gewiß ist sie durchweg edel und fein, baut sich gelegentlich auch imposant auf, aber sie ist dem Texte doch nicht eingeboren, verbindet sich mit ihm vielmehr nur mehr oder weniger lose und läßt ihn allzu oft ganz allein gehen. Bezüglich der Instrumentation bleibt dem Ohre unserer Tag doch viel zu wünschen. Aber die Anklänge an Beethoven! »Der liebte Cherubini, so sagt man, und hatte die Partitur (?) des Wasserträger stets auf seinem Klaviere liegen. Der Fidelio ist . ohne Zweifel durch ihn angeregt.« — Mein Gott, Beethoven mußte Cherubini lieben, der durch Gluck auf höhere Wege sich hatte weisen lassen, als seine Landsleute sie wandelten, auch Texte wählte, die anders als der des Don Juan waren, den er — Beethoven — »nie hätte komponieren können«. Und wie manchen andern Klavierauszug wird er noch auf seinem Klaviere gehabt haben! Nein, wir dürfen nicht zugeben, daß der deutsche Meister von dem sonst sehr zu schätzenden Italiener zu seinem Fidelio angeregt worden sei, oder gar von ihm musikalische Gedanken übernommen habe. Unser großer Beethoven war ein Eigener. Der hatte selbst Gedanken. Daß eine verwandte Situation bei ihm einen musikalischen Ausdruck fand, der dem bei Cherubini verwandt war, braucht nicht geleugnet zu werden. Der Wasserträger wurde 1800 in Paris gegeben und mag bereis 1801 nach Wien gelangt sein. Beethoven begann in den ersten Monaten des Jahres 1803 schon an seiner Oper zu arbeiten. Und dabei sollte der unendlich Reiche und Tiefe durch den beeinflußt worden sein, den selbst erst der Einfluß eines deutschen Meisters auf eine gewisse Höhe gebracht hatte? Rud. Fiege.

Elberfeld, 12. September 1905. Der gemischte Chor des Königlichen Musikdirektors *Karl Hirsch* entfaltete im heurigen Sommer eine überaus rege Tätigkeit. Von echt künstlerischer Meisterschaft zeugte die Aufstellung und Darbietung eines historischen Programmes, welches insbesondere die Entwicklung des unbegleiteten weltlichen Volksliedes vom 14. bis 16. Jahrhunderte veranschaulichte. Der an Genüssen überreiche Spaziergang durch jenes »musikalische Lustgärtlein« am 3. Mai 1905 (in hiesiger Stadthalle) wird allen Teilnehmern unvergeßlich bleiben. Eine stattliche Schar gottbegnadeter Künstler jener Blütezeit des a capella-Chors schritt an dem geistigen Auge vorüber; keusche, innige Liebeslieder, humorvolle Scherzlieder, kernig-fröhliche Trinklieder vernahm mit wundersamem Entzücken unser Ohr. Voll Innigkeit und Zartheit erklang mit »dreyen stimmen« das Lied »der walt hat sich entlaubet« aus dem Locheimer Liederbuch (entstanden 1452—1460); sodann »Gesang mit vieren« (Diskant, Alt, Tenor, Baß): nämlich »Ach hertzigs hertz« von Heinrich Finck (um 1500), »Ich hab heimlich ergeben mich« von Paul Hoffheimer, »Insbruck, ich muß dich lassen« von Heinrich Isaak, der in diesem prachtvollen Liede die Melodie statt in den Tenor in den Sopran legte. Drei »frische Geseng« schlossen den I. Teil ab: »So trinken wir alle« von Arnold von Bruck, »Ich soll und muß einen bulen haben« von Ludwig Senfl, »Der gutzgauch« (Kuckuck) von Lorenz Lemblin. — Der »ander Teil« macht uns mit einem sehr hübschen »Eccho zu zween Kören« von Orlandus Lassus († 1594) bekannt. Von Jakob Regnart, der um 1580 das Madrigal (Schäfergedicht) einführte, wurde »Schabab zu dreyen stimmen« gesungen. Durch Anwendung verpönter Quintengänge wird hier der Galgenhumor eines unglücklichen Liebhabers geschildert. »Ein hennlein weiß, zu vieren« von Ant. Scandellus ahmt in urkomischer Weise das Gackern der Hennen nach. — Leonhard Lechner schlägt um 1570 zu Nürnberg noch einmal mit aller Inbrunst echt deutsche Töne an in dem herrlichen Abschiedslied »Gott bhüt Dich!« Leo Hasler († 1612) glänzte mit dem zarten Liebeslied »Jungfrau, dein schön gestalt«. Thomas Sartorius schloß mit dem kräftigen Wirtshauslied »Wolauf, jr lieben geste« den vokalen Teil in fröhlichster Stimmung ab.

Wir danken dem Konzertveranstalter ganz besonders dafür, daß er uns auch mit den namentlich zu Luthers Zeit so sehr beliebten »Liedern zur Laute gesungen« bekannt machte. Der einheimische Baritonist *Ernst Pack* trug mit vielem Geschicke folgende »Geseng zur lautten« vor: All mein gedenken, die ich han — Ich spring an diesem ringe — Ach Elslein, liebes Elslein mein — Lieb-

lich hat sich gesellet — An der Hand verschiedener Instrumentalstücke (Der Fuggerin Dantz auff die lautten von Melch. Newsiedler — Padovana zu fünffen auff kleine und große geygen von Heinr. Isaak — Intrada auff sechs zinken von L. Hasler u. a.) zeigte uns der Konzertgeber den allmählichen Entwicklungsgang dieses Musikzweiges. —

Dirigent und Mitglieder des gemischten Chors holten sich reiche Lorbeeren auf einer Gastspielreise durch die Schweiz im August d. J. Der vortrefflich geschulte Chor gab im ganzen 7 Konzerte in Zürich, Bern (2), Interlaken, Luzern, St. Gallen, Ragaz. Neben den schönsten Liedern aus der ersten Blütezeit des weltlichen Volksliedes wurden gesungen das bekannte: Zu Straßburg auf der langen Brück, Lang ist's her, Wiegenlied von Brahms; Weit, weit aus ferner Zeit von *Karl Hirsch* u. a. m.

H. Oehlerking.

Dessau. Von der Intendanz des Herzogl. Hoftheaters erfahren wir in Bezug auf das Repertoire 1905/06, soweit Oper und Operette in Betracht kommen, folgendes: Im nachstehenden Repertoirentwurf für die kommende Saison werden mehrfach Werke genannt, die bereits im vorjährigen Plane mit aufgeführt waren und deren Wiedergabe auf den nächsten Winter verschoben werdeu mußte. Von Opernwerken sollen folgende zum erstenmal erscheinen: »Antonius und Kleopatra« von F. E. Wittgenstein, »Hjarne« von J. von Bronsart, »Die Legende der Heiligen Elisabeth« von F. Liszt (in scenischer Darstellung), »Totentanz« von J. Reiter (Uraufführung), event. auch E. Wolf-Ferraris »Neugierige Frauen«, J. Knorrs »Dunja« und der Einakter Lortzings »Die Opernprobe« usw., sowie die Operette »Die kleinen Michus« von A. Messager. Neueinstudierungen dürften erfahren: Meyerbeers »Afrikanerin« (mit neuen Dekorationen), Glucks »Orpheus« und beide »Iphigenien«, Aubers »Stumme von Portici«, Méhuls »Josef« und »Uthal«, Verdies »Troubadour« usw., doch soll auch das Genre der Spieloper in diesem Jahre besonders gepflegt werden und sind auf ihrem Gebiete in Aussicht genommen: von Auber »Der schwarze Domino« und »Teufels Anteil«; Boieldieu »Die weiße Dame«; Cornelius »Barbier von Bagdad«; Donizetti »Lucia von Lammermoor«; Flotow »Allesandro Stradella«; Goldmark »Heimchen am Herd«; Lortzing »Die beiden Schützen«; Mozart »Cosi fan tutte« und »Zauberflöte«; Rossini »Barbier von Sevilla« usw. Von Wagner werden »Der Ring des Nibelungen«, »Tristan und Isolde«, »Meistersinger«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« zur Aufführung kommen.

Sonneberg. Im Kirchenkonzert am 24. September führte Herr Kirchenmusikdirektor *Bernhard Roth* u. a. folgende Werke auf: Improperien (doppelchörig) von Palestrina Sei getreu bis in den Tod, Achtstimmige Motette von Neithardt, Konzert für Orgel und Streichorchester von Heinrich Schmidt, Fantasie in Desdur für Orgel von Rheinberger.

— No. 82 der »Mitteilungen« der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist erschienen und kann kostenfrei bezogen werden. Aus dem mannigfaltigen Inhalte dieser Nummer ist vor allem das bevorstehende Erscheinen der vollständigen Partitur zu Wagners Tristan in Taschenformat hervorzuheben, dann die »Meisterwerke deutscher Tonkunst«, die diesen Winter erscheinen werden. Sie enthalten zunächst Werke älterer deutscher Tonsetzer in praktischer Ausgabe für Kirche, Schule, Konzert und Haus. Ein besonderer Abschnitt ist dem von Professor *Hugo Riemann* herausgegebenen Collegium musicum gewidmet, einer Sammlung älterer Kammermusikwerke, die in praktischer Bearbeitung bereits 45 Trios und Quartette zählt. Neu sind 2 Kantaten-Torsos von J. S. Bach, rekonstruiert von B. Todt. Nach den bisher veranstalteten Aufführungen versprechen diese Stücke Glanznummern der Konzertprogramme zu werden. Ebenso dürfte wohl auch Edgar Tinels, des Komponisten des Franziskus, Te Deum, das, ganz den von Papst Pius X. in seinem bekannten Motu proprio an Kirchenmusik gestellten Anforderungen entsprechend, bei seiner Aufführung gelegentlich der Jubiläumsfeierlichkeiten in Brüssel einen überwältigenden Eindruck auf die Zuhörer machte, bald in die Programme unserer deutschen Chorvereinigungen übergehen. Von *Weingartners* einstimmigen Liedern ist eine neue Ausgabe in 8 Bänden angezeigt.

— Um die Lisztsche Muse und hauptsächlich Liszts herrliche Lieder weiteren, nichtsingenden Kreisen zugänglich zu machen, hat der Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig dieselben jetzt in einer wunderschönen, leichten Übertragung für Klavier zu zwei Händen herausgegeben. Der Name des Bearbeiters: Otto Singer bürgt dafür, daß die Ausgabe eine gelungene ist und jedem Liszt-Verehrer eine willkommene Gabe sein wird.

— In Eisenach starb am 23. September Professor *Hermann Thureau*, ein Meister der Tonkunst und — was mehr ist — ein herrlicher Mensch. Einst ein geliebter Lehrer, später ein verehrter Freund des Herausgebers dieser »Blätter«, wird ihm von diesem ein liebevolles Andenken stets bewahrt bleiben.

Besprechungen.

Aus der Sammlung »Neue Pfade zum alten Gott« liegt uns vor: »Jesus, wie er geschichtlich war«, von **Arno Neumann.** Freiburg i. B. und Leipzig, Paul Waetzel.

Das Buch hat sich nicht die Aufgabe gestellt, Resultate eigener neuer Forschung des Verfassers als solche in die Welt zu tragen, es bezweckt eine »Zusammenfassung« des Guten von überall her, wo es der Verfasser fand. Es will das biblische Quellenmaterial möglichst vollständig vorlegen, um dem Leser die Selbstprüfung zu ermöglichen. Zu selbständiger Erfassung des führenden Heldengeistes unserer Religion durch Beugung unter die Quellen möchte *Neumann* anleiten. — Das religiöse Bedürfnis wird in unsern Tagen merklich reger. Die rein religiösen Fragen haben stark an Interesse gewonnen. Unter unsern Lesern werden einige Interesse an dem Buche nehmen. Wir zeigen es gern an.

Von Dr. **Carl Storck** liegen zwei Bücher zur Besprechung vor.
1. Beethovens Briefe in Auswahl in der Sammluug Bücher der Weisheit und Schönheit. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. Preis 2,50 M.

Wenige überzeugungsvoll geschriebene einleitende Worte vor den nach ihrem Inhalt in acht Gruppen geteilten Briefen, dann diese selbst in einer Auswahl, die ein vollständiges Bild des Menschen Beethoven zu geben im stande ist. Daß die Briefe Beethovens eines der erschütterndsten Zeugnisse menschlichen Ringens darstellen, ist bekannt, daß sie wenigstens in Auswahl nicht nur der Musiker, sondern überhaupt jeder gebildete Mensch kennen sollte, ergibt sich daraus von selbst.

2. Zweite Lieferung der »Geschichte der Musik«, Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung. Im Jahrgang 1903 Heft 4 der Blätter habe ich auf die erste Lieferung nachdrücklich empfehlend hingewiesen. Die ebenso lobenswerte zweite Lieferung behandelt die fahrenden Spielleute, dann das weltliche Kunstlied des Mittelalters, ferner das Volkslied in der Periode der Einstimmigkeit, endlich das geistliche Lied und die geistlichen Schauspiele dieser Zeit. Das hierauf beginnende fünfte Buch stellt die Periode der kontrapunktischen Polyphonie in großen Zügen dar. Auch in diesen Teilen berührt die geschickte Einführung in das Musikverständnis, die lebendige warmherzige, charaktervolle Ausprägung der Gedanken ungemein sympathisch. Der Musiker als Mensch wird fortdauernd Gegenstand weitblickender Betrachtung, so daß aus dem Buche eben mehr noch als nur Musikgeschichte zu lernen ist. Seine Lektüre bedeutet den Genuß der Gesellschaft einer herzhaft voranschreitenden gesund entwickelten Persönlichkeit, eines kunstfrohen Mannes, bei dem die Begeisterung freilich nicht zur sinnlosen Extase wird, dem sie nicht die kritische Klarheit völlig benimmt. So werden denn die folgenden beiden Lieferungen mit Spannung erwartet, die der Musik der Neuzeit gewidmet sind, nachdem schon die 2. Lieferung mit deren Darstellung anziehend begonnen hat.

Während des Druckes erhalte ich die 3. Lieferung des Werkes,

deren Umfang wesentlich größer als der der beiden ersten Lieferungen ist. Ihre Besprechung bleibt vorbehalten. Fr. Rbch.

Neuere Musikliteratur.

Joh. Schreyer, Von Bach bis Wagner. Ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens. Mit einer Notenbeilage. Dresden, Holze & Pohl, vorm. E. Pierson, 1903.

Ein sehr geistreiches Buch, von dem aber zu fürchten ist, es werde in den Händen von Dilettanten und ungebildeten Musikern wenig Nutzen, vielleicht auch etliche Konfusion anrichten, wenn es zum Selbststudium benutzt werden sollte. Wird es in musikalischen Seminarien, an Hochschulen dem theoretischen Unterrichte, soweit er sich mit der Analyse von Tonwerken befaßt, zu Grunde gelegt, so kann das fleißige Werk großen Nutzen stiften auch an den Stellen, wo es zum offenen Widerspruch herausfordert. Um Kapitel für Kapitel hier zu verfolgen, fehlt es mir an Raum. Geht *Schreyer* von dem Satze aus, daß zwischen der gewaltig gesteigerten musikalischen Produktion unserer Zeit und der Kunstlehre ein tiefer Schacht gähnt, daß die Kunstlehre in der heute auf den Lehranstalten herrschenden konventionellen Form nicht genügt, um zum wahren Genusse der Kunstwerke selbst vorzubereiten, so ist dieser Satz durchaus richtig, und es ist deshalb jedes ernste Bestreben, den unhaltbaren Zuständen ein Ende zu machen, mit Freude zu begrüßen. Die Musik steht da unter den Künsten freilich nicht allein. Aber das ist kein Trost.

Schon beim nächsten Fundamentalsatze *Schreyers* muß ich jedoch Halt machen: noch jetzt werde der Kompositionsschüler gezwungen, in einer Sprache zu denken, die mit mittelalterlichen Wendungen durchsetzt und schon deshalb ungeeignet sei, als Organ seines Gefühlslebens zu dienen. Das bezieht sich auf die herkömmliche Art, bezifferte Bässe auszusetzen, im »strengen« Stil Vokalsätze zu schreiben usw. Sind diese Arbeiten die einzige Vorbereitung für eine spätere tonsetzerische Tätigkeit, so sind sie allerdings verfehlt. Aber ganz beiseite gelassen dürfen sie schon darum nicht werden, weil doch die Technik der Alten sowohl wie ihre Ausdrucksweise auch in der modernen Musik eine Rolle spielen. Palestrina, die Musik des 16. Jahrhunderts überhaupt ist auch für Joh. Brahms und R. Wagner nicht bedeutungslos gewesen. »Nicht die Übung des Verstandes, sondern die sittliche Schulung des Harmoniegefühles ist der Hauptzweck der Harmonielehre« . . . Es ist und bleibt trotz *Schreyer* eine böse Sache um eine einseitige Gefühlsbildung. Wäre bei manchem modernen Komponisten ein wenig mehr die Gefühlsseite durch den Verstand beaufsichtigt, so würde die Grenze nicht so häufig verletzt werden, jenseits derer die Unmöglichkeit beginnt, a capella-Chöre aufzuführen, so daß sie rein und schön klingen. Dasselbe läßt sich von mancher modernen Orchestermusik sagen. Wievel Noten bei den Aufführungen unter den Tisch fallen, wie oft die Instrumentalisten gezwungen sind, ihre Stimmen zu arrangieren, ehe sie dieselben technisch meistern können, wird selten öffentlich gesagt. Das ist alles eine Folge der souveränen Gefühlsherrschaft bei einzelnen Komponisten, deren »Größe« allzu oft im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Können und im proportionalen Verhältnis zu ihrem Gefühl für die absolute Notwendigkeit von Massenwirkung und Sensation steht. Ich meine, derartige Bestrebungen dürften nicht noch weiter gefördert werden. Ganz gewiß ist *Schreyers* Satz: »Die Bahnbrecher . . haben . . im fortwährenden Widerspruch zu den Regeln der Schule komponiert« richtig und den Kennern der Geschichte vertraut (freilich müßte eine kleine Einschränkung gemacht werden: alle begannen aus der Schule und mit der Schule zu schreiben): welch' heillosen Unfug aber kann solch ein Satz in den Köpfen halbreifer Jünglinge, die sich für Genies halten, anrichten!

Die ersten Satzregeln sind nicht, wie *Schreyer* meint, aus den Gesichtspunkten »leicht oder schwer ausführbar und leicht oder schwer verständlich« hervorgegangen, sondern aus der Beschäftigung mit der pythagoräischen Tonteilung, wie sich leicht nachweisen läßt. Hierzu trat die Volksmusik zum Teil in Gegensatz; aus der Verschmelzung beider resultierten die ersten Fortschritte der primitiven Satzkunst.

Es wäre notwendig, die Schrift *Schreyers* Schritt für Schritt weiter zu begleiten; wir würden dann insbesondere auch ausführlich darauf eingehen müssen, daß er an einzelnen Stellen aprioristischen ästhetischen Anschauungen Raum gibt, wo nüchterne wissenschaftliche Erörterung am Platze wäre; daß er Behauptungen aufstellt, die er später, ohne den Beweis gegeben zu haben, als bewiesen annimmt; daß er akustisch falsche Angaben macht — aber alles das möchte ich nicht als gegen den großen Wert von *Schreyers* Arbeit gesagt angesehen wissen. Ich wiederhole: sie bietet eine Fülle von Anregung und ist die Frucht ernsten Nachdenkens eines hochgebildeten, energisch strebenden und forschenden Mannes, der sich niemand ohne Nutzen hingeben wird. Und sie wird sicherlich, sorgfältig und mit kritischem Sinne studiert, die Fähigkeit des Musikhörens nicht nur wesentlich fördern, sondern, wie *H. Riemanns* Arbeiten einen Grundstein bilden, auf dem eine spätere wissenschaftliche Harmonielehre zum Teil wird aufgebaut werden können.

Kienzl, Dr. **Wilh.**, Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze. 2. A. Berlin, Allg. Verein für Deutsche Literatur, 1904.

Kienzls Aufsätze, obwohl durchaus nicht gleichwertig, verdienen allgemeine Beachtung, da sie, wenn man von gelegentlichen Arbeiten, wie den über die Kaiser-Festspiele in Wiesbaden 1902 u. a. absieht, eine Menge guter Gedanken und gescheiter Einfälle enthalten und wertvolle Begegnungen des geschätzten Komponisten mit Fachgenossen erzählen. Besonders schätzenswert sind neben den Wagner-Erinnerungen die ersten Abschnitte: Allgemeine Betrachtungen über Kunst und Kunstschaffen. Weit in die Tiefe geht *Kienzl* freilich nicht, auch vermeidet er historische Exkurse, wo man sie wohl erwarten möchte. Aber er schreibt stets unterhaltend und anregend zugleich und so darf man seiner Arbeit recht viele Leser wünschen.

Niemann, Walter, Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in 20 farbigen Tafeln. Leipzig, Bartholf Senff, 1905.

Niemanns Arbeit ist Resultat eines großen Fleißes, anerkennenswerter Sorgfalt und bedeutender Beherrschung des riesigen Stoffes. Sie kann und will historische, eingehende Studienwerke nicht überflüssig machen, dient aber in vortrefflicher Weise der Möglichkeit rascher Orientierung. Erschöpfend ist die Arbeit freilich nicht, einige nicht unbedeutende Namen fehlen und der allzu geringen oder hohen Wertung manches Komponisten muß man gegenüber treten. Auch erscheint das Prinzip, die bei einzelnen Komponisten oder Schulen zu bemerkenden Einwirkungen durch andere anzugeben, nicht durchaus durchgeführt. So ist *A. Mendelssohn* nicht hoch genug eingeschätzt, ebenso *Mahler* nicht; bei ersterem vermisse ich den Hinweis auf die Einflüsse Bachs usw. *Schumann* und besonders *F. Mendelssohn* erscheinen mir zu hoch als Männerchor-Schöpfer gewertet u. dergl. mehr. Aber als gründlicher Versuch, eine Übersicht über den weit verzweigten Bau der Musik des 19. Jahrhunderts zu verschaffen, verdient *Niemanns* Werk höchste Beachtung und eifrigstes Studium: es ist ein Hilfsmittel des Erkennens der geschichtlichen Entwicklung unserer Kunst, wie wir bislang noch kein zweites in gleicher Kürze und Übersichtlichkeit besitzen.

Kronseder, Dr. O., Franz Lachner. Eine biogr. Skizze. Sonderabdruck aus: Altbayr. Monatsschrift, herausgegeben vom Histor. Verein von Oberbayern. 4. Jahrg. Heft 2 und 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

Die großen Verdienste Lachners um die Hebung der musikalischen Verhältnisse seiner Heimat rechtfertigen die mit viel Liebe, Verständnis und Sorgfalt geschriebene Arbeit *Kronseders*, die hiermit wärmstens empfohlen sei; insbesondere auch denen, die über den »antiquierten« Lachner gerne spotten, der sich einst grollend vor dem aufgehenden Gestirne Wagners ins Altenteil zurückzog. Überaus wertvoll ist eine der bildlichen Darstellungen, die der Schrift beigegeben sind: die Wiedergabe der prächtigen humoristischen Zeichnungen *Moritz von Schwinds*, der sogenannten »Lachnerrolle«, in denen der große Meister viele kleine und größere Züge aus dem Leben des Freundes zu einer Erzählung in Bildern zusammenfügte.

Darmstadt. Prof. Dr. Nagel.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang.
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. November 1905.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Ernst Boehe.

Von **Rudolf Louis.**

Zu den schönsten Erlebnissen, die einem Lehrer widerfahren können, gehört die Belohnung seiner Bemühungen durch den vollen Erfolg einer in jeder Hinsicht glücklichen und harmonischen Entwicklung seines Schülers. Diese erhebende Erfahrung habe ich selbst kaum jemals wieder in so vollbefriedigender und ungetrübter Weise machen dürfen, wie bei dem ersten Schüler, dessen musikalische Erziehung mir anvertraut wurde, nachdem ich im Herbst 1897 nach München übergesiedelt war, — bei *Ernst Boehe.* Ich sage das hier, wo ich über diesen hochbegabten und heute im jugendlichen Alter von 25 Jahren bereits zu Ruf und Ansehen gelangten Künstler sprechen soll, nicht etwa, um mich meiner Lehrerfolge zu rühmen. Es kann das schon deshalb nicht meine Absicht sein, weil es nicht mir zukommt zu entscheiden, wieviel von dem unleugbar imponierenden Wissen und Können, über das Boehe verfügt, er mir, seinem Lehrer in Harmonie, Kontrapunkt und Fuge, und was er denen verdankt, die neben und mit mir seinen musikalischen Unterricht geleitet haben, wie *Josef Pembaur jun.* und *Heinrich Schwartz* (Klavier) und vor allem auch *Ludwig Thuille* (freie Komposition). Vielmehr habe ich den offenen Ausdruck jenes persönlichen Gefühls, das mich mit Boehe verbindet, nur darum an die Spitze dieser Zeilen gestellt, weil ich die Verpflichtung fühlte, den Leser von vornherein nicht darüber im Unklaren zu lassen, daß hier ein dem Künstler Nahestehender redet und urteilt, der Lehrer über seinen früheren Schüler, auf den er stolz ist, nicht nur weil etwas aus ihm geworden, sondern namentlich auch darum, weil er einen sympathischen Strebensgenossen und treuanhänglichen jungen Freund an ihm sich gewonnen hat.



Ernst Boehe wurde am 27. Dezember 1880 als zweiter Sohn des kgl. Majors August Boehe zu München geboren. Der Umstand, daß auch sein älterer Bruder, Kapellmeister Karl Boehe, die Künstlerlaufbahn ergriffen hatte, mochte viel dazu beitragen, daß das musikalische Talent des jüngeren so frühzeitig geweckt wurde. Jene musikalische Atmosphäre, in die der angehende Kunstjünger gewöhnlich erst zu kommen pflegt, wenn er sich für die Kunst als Lebensberuf entschieden und mit seinen Fachstudien begonnen hat, sie konnte Ernst Boehe bereits als Knabe im elterlichen Hause einatmen. Dazu kam dann noch der Vorteil, daß der junge Künstler in München aufwuchs, wo nicht nur das öffentliche Musikleben in Bezug auf Regsamkeit, Vielseitigkeit und künstlerischen Ernst dem keiner andern deutschen Großstadt nachsteht, sondern auch eine Fülle der Anregung und Förderung gerade für den werdenden Komponisten davon ausgeht, daß kaum in einem andern Centrum des deutschen Musiklebens so viele bedeutende und, was besonders wichtig ist, den allerverschiedensten Kunstrichtungen angehörende schaffende Tonkünstler sich zusammengefunden haben wie hier.

Gleich den meisten jungen Komponisten unserer Zeit fing auch Boehe seine produktive Tätigkeit auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik an. Zur Stunde liegen vier Liederhefte von ihm vor, die 17 Gesänge mit Klavierbegleitung enthalten. In Op. 1 noch etwas unsicher und unbestimmt, zeigt er schon in Op. 2, dem schon durch die Textwahl bemerkenswerten Theodor Stormschen Cyklus »Tiefe Schatten«, Eigenschaften, die keine gewöhnliche Begabung verraten, und die sechs Gesänge von Op. 4 wie die von Op. 5 (zwei) stehen durchaus auf der vollen Höhe dessen, was die moderne Entwicklung der musikalischen Lyrik errungen hat: für mich gehören sie zu den erfreulichsten und wertvollsten Erscheinungen der letzten Jahre auf einem Gebiete, wo Dilettantismus und Modenarrheit gerade in der jüngsten Vergangenheit so unsagbar viel gesündigt haben. Dabei zeigt sich Boehe, abgesehen von seinen rein musikalischen Qualitäten, als ein Tonpoet von großer Vielseitigkeit, dem der neckische Ton eines Busseschen Scherzes (»Das Kätzchen«) ebenso liegt, wie er für den schwermütigen Ernst Stormscher Seelenlyrik (»Die Stadt«, »Meeresstrand«) oder den ingrimmigen Desperadohumor Jacobowskis (»Der Landstreicher«) den richtigen Ausdruck mit erstaunlicher Treffsicherheit zu finden weiß. Dem Orchester wandte sich Boehe zum ersten Male in den zwei Gesängen für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung Op. 3 zu, an denen die Gewandtheit der Instrumentation und die durch die Klangschönheit mit in erster Linie bedingte Stimmungskraft besonders hervorzuheben sind.

Nachdem durch *Siegmund von Hausegger*, der als Dirigent des Kaimorchesters das Banner des musikalischen Fortschritts in München so tapfer entfaltet hatte, diese beiden Orchesterlieder und durch bedeutende Gesangskünstler wie *Herta Ritter* (die spätere Gattin Hauseggers), *Josef Loritz*, *Franz Bergen* u. a. mehrere der Klavierlieder wiederholt zu öffentlichem Vortrag gelangt waren, erwarb sich im Winter 1902/03 der unserem Musikleben inzwischen leider so jäh entrissene *Hermann Zumpe* um Boehe das hoch anzuerkennende Verdienst, die erste größere Orchesterkomposition des jungen Musikers in das Programm eines der Abonnementskonzerte des Münchner Hoforchesters aufzunehmen. Es handelte sich um das erste Stück eines cyklischen Werkes: »Aus Odysseus' Fahrten«, vier Episoden für großes Orchester. Die erste von ihnen, »Ausfahrt und Schiffbruch« betitelt, errang Boehe in seiner Vaterstadt jenen großen Erfolg, der seinen Namen zuerst bekannt machte, einen Erfolg, der dem Stücke auch treu blieb, als es im folgenden Sommer bei der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Basel gehört wurde. In der Folge machte es die Runde durch die Konzertsäle Deutschlands, und auch dem zweiten und dritten Teile des Odysseuscyklus (»Die Insel der Kirke«, »Nausikaa«) erstanden in Männern wie Felix Mottl, Arthur Nikisch, Bernhard Stavenhaven begeisterte Interpreten. Der abschließende Teil endlich (»Odysseus' Heimkehr«) erlebte seine Uraufführung unter des Komponisten eigener Leitung auf der diesjährigen Tonkünstlerversammlung zu Graz und erregte bei dem erlesenen Festpublikum einen wahren Sturm der Begeisterung.

Die Eigenschaften, die diesem Werke seine zahlreichen und starken Erfolge gesichert haben, sind solche, wie sie bei einer Erstlingsschöpfung auf dem Gebiete der Symphonik nur selten sich vereinigt finden, und zumal bei einem Künstler, der überhaupt erst am Anfange seiner Laufbahn steht. Diese Eigenschaften sind: souveräne Beherrschung der Kompositionstechnik wie namentlich auch des Orchesterapparats, Frische und Gesundheit des Empfindens in Verbindung mit einer nicht alltäglichen Kraft und Ergiebigkeit der melodischen Erfindung, Kühnheit, die durch einen in diesem Alter bei starken Begabungen höchst seltenen Sinn für Maß und Ordnung in Schranken gehalten wird, und — vielleicht die auffälligste Seite an diesem frühreifen Talente — das ganz eminente Vermögen zu logischem Aufbau, zu zwingend wirkungsvoller Architektonik, ein Vermögen, das »Odysseus' Heimkehr« geradezu den Stempel des Meisterhaften aufdrückt. Speziell als Programmmusiker zeigt Boehe — und zwar um so sicherer, je weiter er in dem Odysseuscyklus vorrückte — die Fähigkeit, auf die bei dieser Gattung alles ankommt, nämlich den dichterischen Gegenstand so zu schauen, daß er sozusagen musikmöglich wird und das poetische

Bild den Rahmen für eine wahrhaft musikalische Form abgibt.

Gegenwärtig arbeitet Boehe an einem neuen Orchesterwerke, das in der Skizze bereits vollendet ist. Es trägt den Titel »Taormina« und gibt sich als eine musikalische Stimmungslandschaft, die wirkungsvolle Gegensätze — christliche Gegenwart und antike Vergangenheit, südlich leichtlebigen Augenblicksgenuß und über die Vergänglichkeit des Irdischen düster reflektierenden nordischen Ernst — zu einer mächtig sich steigernden Einheit zusammenfaßt.

Zur Naturgeschichte des Scherzo.

Von Dr. **W. Caspari.**

(Schluß.)

Solange man die Neuerung nur von dieser Seite betrachten konnte, lautete das Urteil über sie ungünstig. *Spohr* tat es sicher dem Wiener Meister nicht zum Lobe, daß er ihm das Scherzo — und was für eines, eine Karikatur auf das Scherzo — zur Domäne gab. Und nicht nur von Kassel ging die Opposition aus. *Riehl,* der Sohn Hessen-Nassaus, dessen Einfluß auf das deutsche Musikleben noch auf eine lehrreiche, nicht immer zustimmeude Darstellung wartet, sehnte sich ostentativ nach dem Menuett zurück, wie der Kölner Bürger im Märchen nach den Heinzelmännchen, und riet Komponisten, die nichts Besseres wissen, als einen Sturm im Glase Wasser heraufzubeschwören, zum Schweigen. Die Stimmen des Unmutes über die veränderte Richtung sind auch heute nicht verstummt.

Riehl hatte mit jener Kritik den Beethoven der 4. oder 9. Sinfonie, der Sonate Op. 106 nur nebenher mit geschlagen; der Mann, auf den er eigentlich zielte, war Schumann. In der Tat, Schumann: Kreisleriana, Papillons, Novelletten, Klaviersonate in gmoll — Schumann ist nichts ohne das neue Scherzo. An dieser kompositorischen Individualität ist es ein konstituierender Zug geworden. Dies gibt Veranlassung, den Überblick über die Einflußsphäre des neuen Scherzo anzustellen. Sie ist wirklich nicht gering: Chopin in bmoll, Brahms, Mendelssohn und die Nordländer, eine Anzahl Balladen von Löwe bis Hugo Wolf, dazu große Nummern aus der komischen Oper, aber auch Teile der Meistersinger, Kurvenal im Tristan, im »Ring« Zwerge, Riesen und Loge. Dazu kommt neuerdings das Brucknersche Scherzo mit einer Beharrlichkeit, als könnte es gar nicht mehr anders sein. Es ist mindestens mißlich, einer so ausgesprochenen Richtung in der Kunst ohne Fühlung gegenüber zu stehen.

In diesem stattlichen Bestande kann, wie zunächst festzustellen ist, von einem Überwiegen des Satirischen nicht die Rede sein. Von hier darf also der Einspruch gegen das moderne Scherzo nicht ausgehen. Ein anderes Element hat die Herrschaft im Scherzo an sich gerissen: man wird es gemeinverständlich das phantastische nennen dürfen, und es ist der Kunst, ist der Musik im innersten verwandt. Vergnügen macht uns nicht bloß das Behagliche, wie es im alten Menuett gepflegt wurde; sondern auch das Anregende; es gibt nicht nur ein Lächeln, sondern auch ein Lachen, nicht nur stillvergnügtes Summen, sondern auch ausgelassenes Jauchzen. Das sind auch Entdeckungen; die Tonkunst hat sie an dem ursprünglichen dritten Satze der vierteiligen Suite gemacht. Sie hat, das kann nicht geleugnet werden, einen gewaltigen Schritt in das Naturwahre hineingetan; aber sie ist damit auch im letzten Grunde der Tendenz, welche seinerzeit das alte Menuett in der Suite verfolgte treu geblieben. Denn auch dies tauchte in einen Naturzustand der Menschheit unter. Unter Natur verstand es ungefähr die Idylle, unberührte, friedliche Unschuld: so wären die Dinge ohne das Eingreifen des menschlichen Geistes. Wir aber sehen nicht überall Frieden in der dem Machtbereich des Menschen noch entzogenen Welt; es hätte nicht erst der Tiefseeforschung bedurft, dieses Idyllendogma, das wir namentlich Rousseau verdanken, zu korrigieren; nicht nur entzweiend und entartend hat unsere Kultur gewirkt, sie hat auch nivelliert und geglättet, gebändigt und erzogen; wir schließen daraus auf ein Maß von Wildheit und Gefährlichkeit in der Natur, nach der wir geradesogut wie die Alten ein Bedürfuis haben; wir bemerken in ihr Kräfte, denen gegenüber die Kultur versagt, und betrachten gerade diese Kräfte mit Wohlgefallen. Weil unser Naturbegriff ein anderer geworden ist, darum ist unser Scherzo nicht mehr das alte Menuett. Im Menuett spiegelt sich der alte Naturbegriff, im Scherzo der unsrige. Aber Natur ist es hier wie dort, der sich beide zuwenden; insofern ist im letzten Grunde das Scherzo der Tendenz, welche in der Suite das Menuett verfolgte, treu geblieben: von der Stufe des persönlichen Lebens führt ein Schritt hinunter zu der Natur als der Grundlage, auf der sich das Persönliche erheben kann.

Wir haben Grund zu der Meinung, daß unser Naturbegriff realistischer ist als der alte, auch suchen wir die Natur nicht mehr bloß außer uns, wir suchen auch eine Natur in uns und fühlen uns gerüstet, auch an dieser Beobachtungen anzustellen. Unser

Scherzo arbeitet denn auch, entsprechend der fortgeschrittenen Realistik, mit drastischeren Mitteln als das alte Menuett. Hier handelt es sich aber nur um einen Fortschritt in der — nicht bloß kompositorischen, sondern im allgemeinen künstlerischen — Technik des Scherzos, nicht um eine Verschiebung seiner Eigenart. Es ist mit ihm wie mit dem Schauspiel: Die Sonnenaufgänge und Blutspuren usw. kann man dort jetzt viel »realistischer« darstellen, aber niemand soll glauben, das sei wirklich die Sonne, oder die Menschen, welche agieren, vergössen ihr eigenes Blut, stünden persönlich zueinander in einem Verhältnis des Hasses. Kunstprinzip der Bühne ist es, die Grenzen der Bildlichkeit nie zu verlassen, und die »wirklichen« Gladiatorenkämpfe im Schauspiel der Cäsaren waren, von allem anderen abgesehen, auch ein Stilfehler. Unter dem Prinzip der Bildlichkeit aber kann der kräftigste Realismus gepflegt werden, keineswegs jedoch darf wirkliches Geschehen zum künstlerischen Schauspiel gestempelt werden. So ist auch das Scherzo realistisch geworden, nicht real. Es verläuft nicht kraft irgendwelcher psychologischer Notwendigkeit oder Veranlassung und widerstrebt dem Versuche, etwas dergleichen nachzuweisen. Ebenso wenig bezweckt es, den Willen zu irgendeiner Aufgabe zu bestimmen, das Gefühl in der Richtung auf irgend ein vorhandenes, gedachtes Einzelobjekt zu beeinflussen, einer bestimmten Vorstellung unterzuordnen. Manche behaupten ja, was hier vom Scherzo gesagt ist, von aller Musik. Hört man ihnen näher zu, so setzt der Beweis in der Regel mit Beispielen aus der Welt des Scherzo ein; die Stücke müssen natürlich nicht immer Scherzo heißen, sie können Impromptu, Phantasie, Konzert, Capriccio usw. genannt sein. Aus reinen Formen baut sich da vor dem Menschen etwas auf, zu dem er vielleicht hinaufschauen muß, vor dem er geradezu erschrickt, so sehr wird er sich seiner eignen Kleinheit bewußt; dennoch — das Geständnis, daß die Seele sich beugen muß, hat nichts Tragisches: das vorgehaltene Schrecknis ist ja Phantasie; »es kann so sein, wie es gemalt wird,« ist bei weitem nicht ein solches Gefühl wie: es ist da und will an uns. Die Grenze zwischen dem Gebiete des bloß ästhetischen Seelenlebens und dem des gesamtpersönlichen Lebens wird scharf. Das Scherzo bleibt innerhalb der Schranken des ersteren Gebietes stehen, was man von andern Teilen der Suite nicht sagen kann. Das Scherzo kommt, aber es mußte nicht kommen; ist es vor sich gegangen, so sind wir noch beinahe in derselben innern Verfassung wie bei seinem Anbruch. Beinahe; denn wie die Geisteskräfte nach dem Schlafe in einem andern Stande sind wie vorher, wie keine Antwort meist eine (ausreichende) Antwort ist, so ist das Scherzo seiner Wirkung auf die Hörer eben dadurch sicher, daß es keine Einwirkung auf sie in diesem oder jenem Sinne beabsichtigt; und gerade, weil der Komponist das weiß, bedient er sich der Scherzo-Form, etwa, wie folgt.

Zweierlei Wege kann das Scherzo einschlagen, kann wohl oft auch in zweifachem Sinne interpretiert werden, je nachdem der Hörer entweder in die Grenzen einer beschaulichen Rezeptivität gebannt bleibt oder er sich mehr die Person des Komponisten, wie sie sich im Scherzo kundgibt, hineinversetzt und durch diese, niemals zu erzwingende, Verschmelzung des Gemeinsam-Menschlichen bewußt wird. Im ersteren Falle geht der Hörer nicht in der Musik auf, er empfindet sie fortwährend als etwas an sein Ich von außen Herantretendes, er hat ein Schauspiel vor sich, ein hinreißendes, belustigendes, irritierendes, niederschmetterndes, vielleicht eine ganze Katastrophe, oder was der Komponist gestalten mag; nur ist es nicht seine, des Hörers Katastrophe, sondern er befindet sich ihr gegenüber in der weniger schmerzhaften Rolle des Zeugen. Immerhin um einen Reiz dieser Art bereichert, ist seine Seele nicht mehr ganz dieselbe wie vor dem Scherzo, und diese Veränderung kommt nicht nur in Betracht, wenn man die Rechnung recht genau nimmt, sondern das, was das Scherzo soeben hervorgerufen hat, ist noch der letzte, frischeste Eindruck, schöpfend aus der außer uns befindlichen Natur.

Wird dagegen der andere Weg eingeschlagen, daß sich der Hörer in seiner Eigenschaft als Glied der Menschheit, der er zusammen mit dem Komponisten angehört, in diese Tonsprache einleben mag, dann wird von dem Scherzo fast ausschließlich ein anregender, belebender Eindruck, ohne denselben näher zu bestimmen, auszusagen sein. Weil ein Mensch diese Kraft und Kunst entfaltet hat, von der das Scherzo zeugt, wird sich der Hörer an dieser menschlichen Leistungsprobe freuen. Die Kunst wird sich dann darin gefallen, die Empfindung eines Abstandes zwischen der Individualität des Künstlers und des Hörers möglichst auszulöschen, den Hörer auf eine solche Höhe seines künstlerischen Selbstbewußtseins zu heben, daß er die Illusion hat, das sei seine eigene Phantasie, die sich in dem gehörten Scherzo entfalte, so vermöge er selbst die Natur zu sehen und abzubilden; die Natur in uns ist in den Vordergrund gestellt.

In beiden Fällen bleibt das Scherzo ein Spiel. In dieser Beurteilung liegt nicht die geringste Schärfe. Schon die Sprache müßte vor einer derartigen Unbill warnen, da sie Musizieren überhaupt als Spielen bezeichnet. Spiel im höheren Sinne ist das absichtslose Darstellen der Kräfte, verbunden mit der Freude an der vorhandenen Kraft; die Kraft mißt sich ebenso an dem, was sie sich erlaubt, wie an dem, worin sie sich zurückhalten kann. Daher hat im Scherzo die Technik, worauf oben schon hingewiesen wurde, Gelegenheit zu

ihrer Entfaltung. Wir sind nunmehr in der Lage, dieser Seite des Scherzo noch mit einigen Worten näher zu treten; es handelt sich also nicht mehr um die Sphäre der Stoffe für das Scherzo, sondern um die Mittel für ihre Vorführung.

In der Suite ist das Scherzo die Stelle, an der die Kunst brillieren darf. Das ersonnene Schreckbild oder Luftschloß soll so poetisch-wahr gemacht werden, wie nur möglich. Da ist das Virtuosentum in seinem Element. Der Suitenkomponist bringt hier seinen Befähigungsnachweis dafür, daß er in den andern Sätzen ernst genommen werden darf, in denen das Formenspiel selber nur Mittel ist. Das Scherzo ist zu den persönlich gerichteten Sätzen ein Gegenstück, eigens dazu angebracht, um denjenigen Eindruck, der in den andern Sätzen erstrebt wird, mit Bewußtsein als persönlichen aufnehmen zu lassen. So setzt sich im Scherzo die Kunst in den Stand, die, ihr besonders verwandte, Phantasie auszuschöpfen. Oft sonst läßt sich die Kunst die Stoffe hier- und dorther geben; sie gestaltet sie aus, stellt das Wesentliche an ihnen ans Licht, bringt sie auf ihren idealen Ausdruck; auch da schon hat selbstverständlich die Phantasie genug zu tun. Im Scherzo aber stellt die Phantasie bereits die Aufgabe selbst, der in der ganzen Natur nichts zu groß ist; die Kunst bearbeitet diese Aufgabe dann, wiederum mit Phantasie. Was Wirklichkeit ist, kümmert sie hierbei von vornherein nicht. Es ist klar, daß erst eine lange Erfahrung, große Sicherheit, wohlgeübte Kraft vorhanden sein mußte im einzelnen Künstler sowohl, wie in der Umgebung, von der dieser einzelne lebt, bis eine Aufgabe mit so wenig Stützpunkten mit Aussicht auf Erfolg unternommen werden konnte, ohne daß dies das lähmende Ergebnis war, aus Nichts wird Nichts.

Die Suite hat für ihre tiefe Aufgabe an dem Scherzo einen Durchgangspunkt, an welchem sie sozusagen die Scenerie ohne das Drama zeigt. Geht z. B. der letzte Teil der 5. Sinfonie Beethovens darauf aus, ein Gefühl von Freude hervorzurufen, so handelt es sich darum, diesem Gefühl auf alle Art zur Realität zu verhelfen. Zu bannen sind etwaige Zweifel, ob es eine Kraft gibt, die will, daß wir uns freuen, deren Führung wir uns überlassen dürfen. Wenn mitten in diesem Satze bekanntlich für einen Augenblick die Erinnerung an das Scherzo aufgerollt wird, so dürfte die Absicht des Tonsetzers sein, den Hörer, der unter dem Einfluß der freudigen Töne steht, die Gegenprobe machen zu lassen, um dessen, was der letzte Satz ihm sagt, um so gewisser zu werden; sobald die erinnernde Unterbrechung zu Ende ist und die Musik wieder in die freudigen Klänge hineinstürmt; wird sich der Zuhörer sagen können: Ja, die Freude ist mehr als so ein Spiel oder eine Möglichkeit; du darfst dich freuen, und du kannst es jetzt; ich habe Mut, den Liebeswillen, der in der Welt ist, zu bejahen, mich ihm anzuschließen. — Denselben Dienst aber, den diese Episode zur Gesamtwirkung des letzten Satzes beiträgt, tut das ganze Scherzo der 5. Sinfonie überhaupt, was hier nicht näher ausgeführt werden soll. Sachlich in Harmonie mit dem Gesamtgehalt der Sinfonie, hält es sich in den Grenzen des rein-ästhetischen Seelengebietes; wieviel oder wie wenig von da aus in Richtung auf das Seelenganze möglich ist, tut das Scherzo dar.

Das Scherzo, dieses freie Spiel der künstlerischen Kräfte, schöpft aus Formen; daraus folgt, daß es nicht im mindesten ungebunden ist gegenüber den Formen, mit denen es jeweils arbeitet. Im Gegenteil, nachdem es auf manches, das der Musik an sich offen gestanden hätte, verzichtet hat, muß es dem Wenigeren, mit dem es sich begnügt, um so treuer bleiben, um auch aus dem Wenigen noch etwas machen zu können. Mit der Phantasie der Erfindung muß die straffste Konsequenz, die strenge Zucht des geschulten Könnens um der Einheitlichkeit und Deutlichkeit willen Hand in Hand gehen. Was ist im Scherzo zu bieten? realistische Natürlichkeit; wie ist sie zu bieten? mit reifster Kunst. Wer ist Herr im Scherzo? Die unbegrenzte Phantasie; wie übt sie ihre Funktion aus? mit peinlicher technischer Sorgfalt.

In dieser Gegenüberstellung bewegt sich wenigstens der Eindruck, den man heute wieder vom Brucknerschen Scherzo bekommt. Im Haushalten mit der einfachen, einmal gegebenen, Erfindung bis zur Knauserigkeit, im unablässigen Verfolgen des ausgesprochenen Planes wird man das Charakteristische dieser Stücke sehen müssen. Einstweilen ist ihr landläufiger Ruf der der Formlosigkeit. Wird doch dieser Mann, der als Mystiker, als Freund feinen wie kräftigen Lebensgenusses, als unverhüllter Katholik komponiert hat, für einen Propheten des Pessimismus ausgegeben mit Bezug auf diese angebliche Auflösung der festen Formen. Beide Irrtümer werden dadurch, daß einer auf den andern gestützt werden soll, nicht haltbarer. Für sein Scherzo gibt es kaum eine treffendere Bezeichnung als das neuwienerische »Hetz'«.

Bruckner verbindet aber die neue und die alte Art der Erholung. Im Scherzo läßt er zunächst den Hörer über seinen gegebenen Zustand phantastisch hinaufsteigen; dann aber muß er mit berechnetem Kunstgriff wieder hinabsteigen in das Kleine und Niedliche, wie es das alte Menuett bezweckte. Das Menuett hat Bruckner also nicht über Bord geworfen, er verlegt es in das Trio. So ist das Menuett seiner Idee nach auch heute nicht verschwunden. Der geschichtliche Zusammenhang ist noch immer nicht vergessen. Die Entwicklung, die sich vom Menuett aus abgespielt hat, gleicht allerdings meines Erachtens dem Wachstum der Variationen aus dem Diabellischen Walzer. Sind

sie nicht engstens an ihr Thema angeschlossen? Ist etwas Neues, aus dem Walzer nicht Ableitbares zu konstatieren, wird in demselben Gegebenes ignoriert? Dennoch — nach bekanntem Wort — an dem neuen Menschen, der aus dem Walzer hervorgegangen ist, ist der Walzer selbst nur noch das — Hühnerauge. Ungalant gesagt, aber Beethoven konnte ja nicht tanzen ...

Man kann angesichts des neuen Scherzos den Ausruf nicht unterdrücken: Was ist aus dir geworden! Aber ohne Pessimismus. Das Scherzo, alias Menuett, bleibt die Antwort nicht schuldig. Es könnte sich auch in die Brust werfen und sagen, was aus ihm geworden ist: Die Phantasie, die Kunst, die Natur, kurzum mehr wie Ihr!

Druckfehlerberichtigung:

In Heft I muß es heißen: S. 7, links, Anmerkung: Auch diese Art der Suite ist nicht tot. S. 7, Spalte 2, Zeile 1, letztes Wort: »die« statt »denn«. S. 8, Spalte 2, Zeile 25: Minuetto statt Menuetto. S. 8, Spalte 1, Zeile 17 von unten: »Neuerung« statt »Steuerung«. D. Verf.

Der Schulgesangunterricht.

Eine musikalische Zeit- und Kulturfrage.

Von **H. Oehlerking.**

»Die Kunst für das Volk.« So lautet die Losung auf Lehrerversammlungen und Kunsterziehungstagen, in Zeitschriften und Büchern. Mehr als bislang soll das ästhetische Gefühl gepflegt werden; der Schuljugend soll das äußere und innere Auge geöffnet werden für das Wesen und die Schönheit unserer Künste: Malerei, Bildhauerei, Baukunst u. a. Wenn nun auch die deutsche Volksschule seit ihrem Bestehen für die Musik eingetreten ist und lange Zeit einen Vorsprung vor andern Völkern gehabt hat, so wird ihr heute nicht mit Unrecht der Vorwurf gemacht, überholt zu sein. Es sei nur hingewiesen auf den Bericht des Engländers *John Hullah*, der 1881 dem britischen Parlament einen Bericht über den Stand des Schulgesangunterrichts verschiedener europäischer Nationen vorlegte. *John Hullah* hatte auf seiner Studienreise durch genaue Beschreibungen und Vergleiche die Leistungen festgestellt. Unsere Schulen erhielten dabei eine beschämende Zensur. Wie ist diese Tatsache zu erklären?

In den vorigen Jahrhunderten hatte die Musik, der Gesang eine ganz andere Wichtigkeit für das Leben in Gemeinde, Schule, Haus, in Stadt und Land. Durch *Luthers* Anordnung des protestantischen Gottesdienstes, durch die Stellung des Gemeindesanges in demselben, wurde die Vor- und Mitarbeit der Schule in nachhaltigster Weise herangezogen. Laienchöre erlernten in den Kantoreien Figuralmusik und trugen sie in das Volk hinein. Die weltlichen Seitenstücke hierzu waren die Stadt- und Dorfpfeifereien; sie sorgten dafür, daß bei keiner Taufe, Verlobung, Hochzeit die Musik, der Gesang fehlte. Kein Geburtstag eines achtbaren Bürgers oder Bauern ohne ein Ständchen! Kein Leichenbegängnis ohne den tröstenden und erhebenden Choral! Kein Dorf, das nicht unter den Bauernburschen seine Künstler auf Geige, Flöte, Klarinette, Trompete, Brummelbaß hatte und sein Fest durch Musikaufführungen verschönte. Frisch erklangen einst die Lieder ins Leben hinein, erfreuten Ohr und Herz, erhoben Seele und Gemüt aus der Alltagswelt in lichte Höhen. Wie ein Märchen erscheint uns Heutigen die damalige Welt, die *Ludwig Richter* in seinen Bildern (»Im Frühling, Auf dem Berge, Guck in die weite Welt, Hausmusik, Brautzug«) so meisterhaft malte und zeichnete. Nur noch in einzelnen Gebirgsgegenden, in entlegenen Tälern trifft man noch die letzten Reste alter, herrlicher Volksmusik. Fast ganz verschwunden ist die Gestalt des lebensfrohen Postillons, der vom Bock des Postwagens herab lustig seine Weisen in Feld und Wald erklingen ließ. Welch liebliche Poesie sich einst um die Person des Nachtwächters wob, erkennen wir heute eigentlich nur noch, wenn wir bei der Aufführung von *Wagners* Meistersingern auf der »Bühne« sehen, wie er früher leibte und lebte.

Heute hat niemand mehr Zeit, sich behaglich einzurichten; es fehlt Muße und Ruhe, sich das Dasein durch Gesang und Spiel zu verschönern. Die Jagd nach Glück und Reichtum, dazu eine gemütsleere Presse und seichte Literatur hat den Born musikalischer Freuden getrübt und verstopft. Wo gibt es noch ein Haus, in dem Quartettspiel oder sonstiges Ensemblespiel gepflegt wird! Häufiger schon hört man den durch ein Instrument (Klavier) begleiteten Gesang, während das Klavierspiel zur wahren Landseuche geworden ist. Unser Volk ist liederarm geworden, unser Schulgesang kann nicht mehr zehren von dem Segen der Vorfahren, der Mitgift und Unterstützung des Elternhauses, die Schule ist auf sich selbst angewiesen; sie muß sich durch den Unterricht selbst helfen, und letzterer muß andere, moderne Wege einschlagen, wenn er das leisten soll, was anderswo (z. B. Schweiz, Holland, Belgien) nach dem oben erwähnten *John Hullah* geleistet wird.

Soll der Gesang, die musikalische Sprache des Komponisten in Verbindung mit dem Wort des Dichters, gleich einer starken, erziehlichen Macht überall die edelsten Seiten der menschlichen Seele anschlagen, in Haus, Schule und Leben seine frühere Stellung wieder einnehmen, so ist seine erste und vornehmste Aufgabe diese:

Unverlierbare Einprägung, freier und gefühlvoller Vortrag einer gewissen Anzahl Lieder und Choräle, in denen poetisch und musikalisch wertvoll Freude und Lust daheim und in der Fremde, Trauer und Schmerz in düsteren Stunden des Lebens, Liebe und Treue zu König und Vaterland, Vertrauen auf Gott beredten Ausdruck findet. Solche Lieder, die aus dem reichen Schatz des deutschen Volks- und volkstümlichen Liedes auszuwählen sind, soll der Schüler nicht nur im Chor, sondern auch einzeln gut singen können. Zu diesem Behufe ist gedächtnismäßige Aneignung des Textes unbedingt erforderlich. Freilich kann dieses Ziel nicht in zwei wöchentlichen Gesangstunden allein erreicht werden. Es muß von anderen Seiten her dem Singunterricht in die Hände gearbeitet werden, z. B. sind im Deutschunterricht die Liedtexte zu lesen, zu erläutern und zu memorieren,

so daß für den Gesanglehrer sich nur noch die rein musikalische Einstudierung erübrigt.

Hiermit kommen wir nun auf den wundesten Punkt im heutigen Schulgesangunterricht. Seit den protestantischen Schulordnungen des 16. Jahrhunderts, welche keine methodischen Winke zur Erlernung der Kirchengesänge erteilen, blüht in fast allen Schulen das Singen nach Gehör anstatt nach Noten. Alle Methodiker sind sich darin einig, daß das Singen nach dem Gehör auf ein Mindestmaß zu beschränken, nach Möglichkeit ganz auszuschließen ist, dagegen alles Lernen und Üben auf die Kenntnis von Tonstufen gestützt werden muß. In alle Lehrgegenstände führt die Schule soweit ein, daß die normal veranlagten Schüler bei genügendem Fleiß es zu einer gewissen Beherrschung des Stoffes bringen, wodurch sie befähigt werden, später selbständig diesen Besitz an Kenntnissen und Fertigkeiten wieder aufzufrischen und weiter vorzudringen. Nur in der Gesangstunde wird mechanisch eingepaukt und gedrillt, meist mit Hilfe der Geige und des Klaviers. In der Regel muß immer die ganze Klasse auf einmal Stück für Stück singen, eigentlich schreien; denn gesunde und kranke Stimmen, musikalische Kinder und ganz Unbefähigte stimmen mit und durcheinander an. Abgesehen davon, daß bei diesem Verfahren zu manchem Halsleiden der Grund gelegt wird, bleibt der Tonsinn unentwickelt und kommt es zu keinen Fortschritten, da dieselben Schwierigkeiten beim nächsten Gesangsstück abermals zu überwinden sind. Treten unsere Schüler in die sogenannten Flegeljahre, so sind all die schönen Choräle und Volkslieder, die vor vielen Jugendsünden und -torheiten schützen würden, gründlich vergessen und selten erschallt ein frohes Lied bei Arbeit, Wanderung und Spiel. — Beinahe alle deutschen Staaten haben seit den 70er und 80er Jahren in Erkenntnis dieser Übelstände das Singen nach Noten in ihre Schulen eingeführt. Eine Übereinstimmung der Fachleute bezüglich der besten Einführung in das Notensingen ist leider noch nicht erzielt.

Fast jedes Jahr wird eine kaum übersehbare Zahl neuer Gesangschulen auf den Büchermarkt für alle möglichen Schulgattungen geworfen. Zu weit würde es führen, auf eine genauere Beschreibung der gemachten Vorschläge und Methodiken einzugehen. Erwähnt sei nur die viel gerühmte »Wandernotenmethode« von Professor *Theodor Krause*, Lehrer am Königlichen akademischen Institut für Kirchenmusik zu Berlin. Seine Methode (das kann aus eigener, praktischer Erfahrung behauptet werden) erleichtert keineswegs dem Schüler das Erlernen der Noten und die Treffsicherheit, im Gegenteil, sie macht ihn konfus. Esdur tritt als erste Tonleiter auf! — *Kriegeskotten*, Gesanglehrer am Fürstlich Stollbergschen Gymnasium zu Wernigerode glaubt in seinem Schulchorbuch dadurch die Einführung in das Notensystem zu vereinfachen, daß er zuerst nur eine Notenlinie, nämlich die Linien mit dem eingestrichenen g zeigt, dann die mit dem eingestrichenen h hinzufügt und so nach und nach das ganze System der fünf Notenlinien aufbaut: eine Methode, die scheinbar sehr leicht und instruktiv, in der Praxis sich aber doch als sehr umständlich erweist. So gehen die Wege auch anderer Methodiker weit auseinander. Warum nicht sofort den einfachsten und natürlichsten Weg einschlagen, wie es gute Klavierschulen (*Urbach*, neuerdings *Zuschneid*), die für kleinere Schüler berechnet sind, tun: sofortige Bekanntschaft mit dem gebräuchlichen System der 5 Notenlinien und der C dur-Tonleiter mit ihren einzelnen Stufen.

Lernen begabte Kinder schon in frühester Jugend ein Instrument (Klavier, Geige) spielen, so kann auch mit tatsächlichem Erfolg der Beginn des Notenunterrichts in das 2. Schuljahr verlegt werden, wie das in den sächsischen Volksschulen geschieht. Viel zu spät fangen die preußischen 6 klassigen Volksschulen in der 2. Klasse erst, also im 6. Schuljahre mit dem Notensingen an. Die beste Zeit ist da verloren, und viele sonst frische Kinderstimmen sind alsdann durch den alten Schlendrian gründlich verdorben. Um den Gesundheitszustand zu kontrollieren, ist es nötig, viel einzeln singen zu lassen, wobei man ja auch die fragliche Stimme nach Tonstärke, -höhe und -farbe genauer kennen lernt und auf Vervollkommnung derselben einzuwirken, in die Lage versetzt wird. Bekanntlich ist Italien von jeher das Land guter Sänger gewesen. Es wird diese Tatsache darauf mit zurückgeführt, daß jenes Land bisher in den Schulen keinen Gesangunterricht erteilte und also keine jugendliche Stimme von da aus verdorben werden konnte. Freilich, solange auf unsern Seminarien nach den neueren Lehrplänen der Musikunterricht zurückgedrängt wird, sind diese Anstalten nicht in der Lage, tüchtige Gesanglehrer auszubilden, die es verstehen, eine Kinderstimme nach den Gesetzen der Kunst zu behandeln, den Kindern Interesse bei der Behandlung der musikalischen Elemente abzugewinnen und die überhaupt das Wissen und Können dazu haben, die Schule aus dem musikalischen Tiefstand zu befreien. Der vorteilhafteste Weg zur Besserung der gegenwärtigen Verhältnisse wäre der, allen musikalisch veranlagten, vom Schullehrerseminar abgehenden jungen Lehrern Gelegenheit zu bieten, sich in der Musik, insbesondere im Gesange weiter auszubilden. Die Zahl der zur Ablegung der Mittelschul- und Rektorprüfung und der zum Besuch einer Turnlehrerbildungsanstalt sich Meldenden wird von Jahr zu Jahr größer, dagegen der Mangel an tüchtigen Gesanglehrern stets fühlbarer. Das Königl. akademische Institut in Berlin kann als einzige staatliche Anstalt in Preußen zur höheren Ausbildung von Gesang- und Musiklehrern nur verhältnismäßig wenig Eleven aufnehmen; außerdem ist das Studium daselbst mit nicht geringen Kosten verknüpft. Es ist schon öfter vorgeschlagen und empfohlen worden, an die Schullehrerseminare Musiklehrerseminare anzugliedern, welche letzteren die Aufgabe gestellt sei, die Schulamtskandidaten, welche die 1. Lehrerprüfung bestanden, soweit zu fördern und zu befähigen, daß sie höher gestellten Anforderungen als Gesanglehrer, Dirigent, Organist usw. genügen. Dieser Reformgedanke verdient eifrigst geprüft zu werden; an seine praktische Verwirklichung sollte man wenigstens versuchsweise gehen. In andern deutschen Landesteilen (z. B. Bayern) ist nach dieser Beziehung eine gewisse Fürsorge getroffen: die im vorigen Jahre ihr hundertjähriges Bestehen feiernde Königliche Musikschule in Würzburg öffnet die Pforten den Zöglingen der Gymnasien, der Schullehrerseminare und der Universitäten.

Schlimm und geradezu trostlos sind die Miß- und Übelstände im Gesangunterricht der weitaus meisten höheren Schulen (Gymnasien, Realschulen). Von der Quarta ab an wird die größere Mehrzahl der Schüler wegen Stimmwechsels oder auf Grund eines ärztlichen Attestes dispensiert. Gewiß darf krankheitshalber oder zur Zeit der Mutation eine Befreiung vom Singen eintreten, die jedoch aufhören muß, wenn diese Ursachen nicht mehr vorliegen. Vielleicht wäre es ratsam, die im Stimmwechsel sich befindlichen Schüler nicht von der Gesangstunde zu beurlauben, sondern sie als Zuhörer den Übungen beiwohnen zu lassen, da gutes Hören ein sehr wesentlicher Faktor der Musik ist. Wo nun aber vielleicht aus

Gründen der Schuldisziplin sich diese Einrichtung nicht durchführen läßt, könnte man die mutierenden Schüler zu einer besonderen Klasse vereinigen und Unterricht in der Theorie oder Musikgeschichte erteilen. — Ein 2. wunder Punkt ist die Durchführung des Klassenunterrichtes bis zur Prima. Diese Forderung ist wohl in den Schulordnungen ausgesprochen, aber es richtet sich niemand darnach. Nur die Sexta und Quinta hat wöchentlich 2 Singstunden, die folgenden Klassen begnügen sich in der Regel mit einer Chorstunde, die eben ausreicht, um die Vorträge zu Kaisers Geburtstag oder anderen Festlichkeiten einzuüben. Was könnte nicht alles geleistet werden, wenn jede Klasse einer neunstufigen Anstalt die vorgeschriebenen Gesangstunden abhielte: nicht nur die edelsten Perlen des Volks- und volkstümlichen Liedes könnten dauernd geistiges Eigentum unserer jugendlichen Sänger sein, auch einen Schubert, Schumann, Loewe würde man ihnen verständlich zu machen versuchen. Um ein so hohes Ziel zu erreichen, müßten die Gesanglehrer aber auch in Bildung, gesellschaftlicher und amtlicher Stellung den übrigen Lehrern der Schule gleichgestellt sein; denn nur so wäre eine Arbeit im Geiste und in der Interessensphäre der gesamten Anstalt möglich. Früher gab der Kantor der Lateinschulen neben Gesang auch wissenschaftlichen Unterricht; heute fungieren sehr tüchtige und fleißige seminarisch ausgebildete Lehrer nur als technische Lehrer für Gesang an Gymnasien usw. und müssen es sich von den Oberlehrern und leider oftmals auch von namentlich älteren Schülern gefallen lassen, daß man sie als Volkserzieher 2. oder 3. Ranges ansieht und behandelt.

Erst wenn es gelungen ist, die besprochenen Krebsschäden zu heilen, werden die Zeiten wiederkehren, wo unsere höhere Schulen mit Aufführungen größerer Werke (Oratorien [1]) zur Ehre ihrer selbst und zum Ruhme der deutschen Musik an die Öffentlichkeit treten wie einst unter dem großen *Sebastian Bach* der Thomanerchor und das Graue Kloster noch in unseren Tagen unter dem unermüdlichen *Bellermann*.

Nur auf dem Wege gründlichster Reform in niederen und höheren Schulen, ferner der Einführung des Gesangunterrichtes in den Fortbildungsschulen und einer aufmerksamen, edlen Pflege des Gesanges, auch im Militär werden wir einen echten, deutschen Volksgesang wiedergewinnen, der das ganze Leben verschönt und dem Geber dieser herrlichen Kunst aller Herzen freudig entgegenschlagen läßt.

»Wer sich der Musik erkiest,
hat ein himmlisch Gut gewonnen;
denn ihr erster Ursprung ist
von dem Himmel hergenommen;
da die lieben Engelein
selber Musikanten sein.« Luther.

[1]) Dazu reichen die jugendlichen Stimmen nicht aus.
Die Red.

Lose Blätter.

Die Dicht- und Tonkunst und der Königsberger Dichterkreis.

Zur Erinnerung an Simon Dach und Heinrich Albert.

Von August Wellmer (Berlin).

Wer kennt nicht das herzinnige Gedicht Simon Dachs:

»Ännchen von Tharau ist's, die mir gefällt,
Sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld,
Ännchen von Tharau hat wieder ihr Herz
Auf mich gerichtet in Lieb und in Schmerz.
Ännchen von Tharau, mein Reichtum, mein Gut,
Du, meine Seele, mein Fleisch und mein Blut.«

Dies ursprünglich im preußischen Niederdeutsch gedichtete und von Herder ins Hochdeutsche übertragene Gedicht ist im echten Volkston gehalten und hat in der bekannten Melodie von Friedr. Silcher besonders die Herzen der Jugend gewonnen, ob es nun auf der Dorfstraße oder in studentischen Kreisen ertönte. Der Königsberger Poet soll nach einer alten Tradition dies anmutige, reine, innige Liebeslied an Anna Neander, die Tochter des Pfarrers des Dorfes Tharau bei Königsberg, gerichtet haben. Nach neueren Forschungen hat Dach dagegen dies Lied aus Freundschaft für die Pfarrersfamilie zu Ännchens Hochzeit gedichtet. Jedenfalls hat es dem Dichter einen unvergänglichen Ruhm eingetragen, wie denn auch sein edles, schönes Lied von der »Freundschaft«:

»Der Mensch hat nichts so eigen,
So wohl steht ihm nichts an,
Als daß er Treu erzeigen
Und Freundschaft halten kann«

außerordentlich populär geworden ist.

Simon Dach ist an der äußersten Grenze deutscher Kultur, in Memel, am 29. Juli 1605 als der Sohn eines litauischen Dolmetschers geboren. Früh erhielt er eine tüchtige Schulbildung; der Vater brachte ihn zu dem Zwecke nach Königsberg, wo er aber wegen des Ausbruches der Pest nicht lange verweilen konnte. Er siedelte nach Wittenberg, der Stadt Luthers und Melanchthons, über, besuchte die dortige Stadtschule und später die eines großen Rufes sich erfreuende Domschule in Magdeburg. Nach Königsberg zurückgekehrt, besuchte er die Universität und studierte neben der von ihm erwählten Theologie auch fleißig Philosophie. Auf seinen späteren Beruf bereitete er sich schon frühzeitig durch Redeübungen auf Kanzel und Katheder vor, so daß er bereits im Jahre 1633 Kollaborator an der Domschule zu Königsberg, 1636 Konrektor daselbst und 1639 durch ein Dekret des Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg Professor der Poesie an der Universität wurde. Dach war von glühender Liebe und Verehrung für sein Herrscherhaus erfüllt und erhielt, wie von Georg Wilhelm, dem er ein begeistertes Poem gewidmet hatte, auch vom Großen Kurfürsten viele Beweise seines besonderen Wohlwollens, ja, als Dach diesen einmal in naiver Weise um ein Stückchen Gartenland mit einer Hütte bat und seine Bitte mit poetischen Worten begleitete:

»Phöbus ist bei mir daheime,
Diese Kunst der deutschen Reime
Lernet Preußen erst von mir.
Meine sind die ersten Saiten —
Zwar man sang vor meinen Zeiten,
Aber ohn' Geschick und Zier«,

da schenkte Friedrich Wilhelm dem Dichter mehr, als er erbeten hatte, das hübsche Gut Cuxheim. Dach war überglücklich, denn nun konnte er seine Verlobte, Regina Pohl, die Tochter einer angesehenen Königsberger Fa-

milie, heimführen. Das Glück des Familienlebens verschönte sein Dasein, wovon viele seiner Dichtungen beredtes Zeugnis ablegen. Seine Gattin schenkte ihm fünf Söhne und drei Töchter. Dach, der von schwächlichem Körper war, hatte in den letzten Jahren seines Lebens mancherlei Krankheiten durchzumachen. Ruhig entschlief er am 15. April 1659, indem er den vorausgegangenen Freunden zurief: »Freut euch, ich komme bald.«

Dach war einer der fruchtbarsten und zugleich ausgezeichnetsten Volks- und Kirchenliederdichter seiner Zeit und Deutschlands im besonderen. Zugleich war er in seiner Heimat der gesuchteste Gelegenheitsdichter, so daß in der akademischen Rede bei seiner Beerdigung ausdrücklich rühmend hervorgehoben wurde, daß »keine vornehme Hochzeit, kein Leichenbegängnis oder eine solche Feierlichkeit in der ganzen Provinz ohne Dachs Muse begangen werden konnte«.

Als Dichter für das kurbrandenburgische Haus war er außerdem schier unermüdlich. Natürlich sind nicht alle Gelegenheitsgedichte von poetischem Wert, und des Dichters Kraft wurde dadurch gewiß zersplittert. Trotzdem sind so viele wahrhaft schöne und sangbare Lieder von ihm vorhanden, und Dach hat im Volks- und Kirchenliede so Hervorragendes geleistet, daß wir von dem Königsberger Poeten nur mit herzlicher Pietät sprechen können. Manchen seiner Gedichte ist eine gewisse Melancholie, die Sehnsucht nach einer höheren Welt eigen, in vielen besingt er aber auch frisch und fröhlich die schöne Gottesnatur. So heißt es sehr reizvoll in seinem Gedicht »Die Vögel«:

»Die Lust hat mich gezwungen,
Zu fahren in den Wald,
Wo durch der Vögel Zungen
Die ganze Luft erschallt.

Fahrt fort, ihr Freudenkinder,
Ihr Büsche-Bürgerei
Und Freiheitsvolk nicht minder,
Singt eure Melodei!«

Sind herzliche Naivität und Reinheit der Gesinnung die hervorstechendsten Züge von Dachs Poesie, so ist diesem zugleich auch eine tiefe, innere Frömmigkeit eigen. Das zeigt sich in seinen mehr als hundert Kirchenliedern, von denen noch heute viele eine bleibende Stätte in den evangelischen Gesangbüchern und im Munde der Gemeinde haben. Ohne Luthers gewaltige Kraft, ohne Paul Gerhardts poetischen Schwung sind sie doch von großer Volkstümlichkeit, ja Lieblichkeit. Wir denken nur an einige bekannte Kirchenlieder, wie »Schöner Himmelsaal, Vaterland der Frommen«, oder an »Ich bin ja, Herr, in deiner Macht«, oder an »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen«.

Daß Dach im Königsberger Dichterkreise, jener Gesellschaft von großer kulturhistorischer Bedeutung, die hervorragendste Rolle gespielt hat, ist jedem Literaturkundigen bekannt. Das Haupt in jenem Kreise war der kurfürstliche Rat Robert Roberthin, ein Mann von regem Geiste und poetisch begabt. Sonstige bedeutende Mitglieder des Dichterbundes waren Valentin Thilo, Professor der Beredsamkeit — Dichter des Adventsliedes »Mit Ernst, o Menschenkinder« — und insonderheit *Heinrich Albert* (Alberti) (1604—1651), Organist am Dome zu Königsberg, der u. a. das zum Gemeingut der Schulen und Kirchen gewordene Morgenlied »Gott des Himmels und der Erden« und das Sterbelied »Einen guten Kampf hab ich auf der Welt gekämpfet« gedichtet hat. Albert setzte die Lieder Dachs und der Mitglieder des Bundes in Musik und war überhaupt ein so begabter Tonsetzer, daß mit seinen »Arien« z. B. die Geschichte des modernen deutschen Liedes, des begleiteten Sololiedes, beginnt. Diese »Arien« liegen jetzt im Neudruck im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig vor und lassen uns die Bedeutung Alberts für die Tonkunst seiner Zeit und für die darauf folgende musikalische Entwicklung deutlich erkennen. Ein Autograph dieses Königsberger Tonmeisters, das sich im Besitze des Verfassers dieser Zeilen befindet, gibt uns aber Kunde von seiner Gesinnung. Es lautet:

»Gott allein zu Ehren
Und sein Lob zu mehren,
Will ich nur mit Singen
Meine Zeit zubringen.«

Regiomonti Borussor., 1. Oktober 1644.
Heinrich Alberti.«

Alberts Haus bildete den musikalischen Mittelpunkt des Bundes. Hier versammelten sich die Dichtergenossen im Winter, während man im Sommer in dessen Garten vor der Stadt zusammen kam. Hier tagte auch die sogenannte »Kürbishütte«, der gewiß manche Mitglieder des Königsberger Dichterbundes angehörten. Diese für sich bestehende, wiederum eine engere Gemeinschaft darstellende »Kürbishütte« war eine Brüderschaft von zwölf Mitgliedern, deren wichtigster Zweck darin bestand, in jenen schrecklichen Zeiten des Krieges und der Pest für die feierliche Bestattung der verstorbenen Brüder zu sorgen. Der Brüderschaft galt die Dichtung der »Kürbishütte«. Simon Dach blieb mit Albert und seinen Bestrebungen stets unzertrennlich verbunden, ja beide waren die intimsten Freunde. Beide waren 1626 in Königsberg eingetroffen, beide waren ziemlich gleichaltrig, beide hatten dieselben poetischen und musikalischen Interessen und bildeten so das eigentliche Lebenselement des Königsberger Dichterkreises. Beide wirkten zugleich zu einer Zeit, da es infolge des dreißigjährigen Krieges in Deutschland stürmte und tobte, und es ist nicht ihr geringstes Verdienst, daß sie zu solcher Zeit der Zerrissenheit in aller Stille an der Grenze deutscher Kultur auf die Mitlebenden und Mitstrebenden beruhigend und veredelnd wirkten. So stehen diese Männer und an ihrer Spitze Simon Dach unter den großen Geistern des 17. Jahrhunderts als besonders begnadete Träger deutscher Poesie, deutscher Tonkunst, deutscher Kultur da. Weil sie ihren Blick zur Ewigkeit richteten, so werden die Blüten ihrer Kunst, mag die Zeit auch manches überholt haben, auch ewig fortleben. Dach sang mit solchem Ewigkeitsblick:

»Der Lilien farbenreiche Pracht,
Die Zier der Tulipan und Nelken
Muß oft vor abends noch verwelken,
Wie schön sie uns auch angelacht.
Der ewig grüne Kranz der Frommen
Wird nie um seinen Zierrat kommen.«

Wie Dach sich oft nach seinen vorangegangenen Freunden sehnte und mit ihnen im Geist verbunden blieb, ja geistig lebhaft mit den Abgeschiedenen verkehrte, wie z. B. die »sehnliche (sehnsüchtige) Klage« beweist, welche er »bei Ableben des weitberühmten Herrn Heinrich Albert, seines alten und daher treuesten Freundes, aus herzlicher Wehmut geführet«, so wirkte er noch lange auf seine Zeitgenossen nach und das Echte, was er uns hinterließ, ist auch der Nachwelt unverloren geblieben.

Zwei Briefe Liszts.

Einen interessanten Beitrag zur Charakteristik Wagners und Liszts geben 2 Briefe Liszts an Bülow aus Zürich, dem damaligen Wohnsitz Wagners, datiert, aus dem Jahre 1853, also der Weimarischen Zeit Liszts, die den meisten Lesern dieser Blätter noch nicht bekannt sein dürften. Der Meister schreibt:

»Die vier Vortragsabende, die Wagner vor einem gewählten, nicht zahlenden Publikum gehalten hat, haben in der Stadt und der Umgegend großes Aufsehen gemacht. Man sagt mir, daß man sich von seiner geradezu bezaubernden Art des Vortrags keinen Begriff machen kann. Die Konzerte im Theater haben ihm sogar Huldigungen der Bürger-Philister eingetragen, die vorher sehr gegen ihn eingenommen waren. Einer unserer gemeinschaftlichen Freunde sagte mir gestern im Vertrauen, daß selbst in den ersten Jahren von Wagners Aufenthalt in Zürich, als er alle Welt durch seine Manieren und Launen mißhandelte, er doch allmählich in der Achtung der Eingeborenen an Boden gewonnen habe, aber seit den Proben und Konzertaufführungen sei er so liebenswürdig geworden, daß man ihm nicht mehr widerstehen könne. Es scheint, daß er gar keine Beziehungen zu den Auswanderern, mögen es Deutsche oder Ausländer sein, unterhält, und er hat mir bei seinen Nibelungen geschworen, daß er sich in seinem ganzen Leben nicht wieder in die Politik einmischen werde (Dresden 1848). Sein Auftreten hat entschieden etwas Gebieterisches und er bewahrt jedermann gegenüber eine gewisse Zurückhaltung. Für mich aber macht er eine absolute und vollständige Ausnahme davon. Noch gestern sagte er mir: »Du bist mir ganz Deutschland.« Er ist entschlossen, ohne alle Scheu als ungewöhnlicher Mann aufzutreten, an dem das Publikum nur die schwachen Seiten zu erkennen im stande ist.«

Ein anderer Brief Liszts aus derselben Zeit gibt Zeugnis davon, wie der Meister über die damaligen Bühnensänger dachte. Aus Frankfurt berichtet Liszt:

»Gestern war ein kleines Konzert im Theater, die Wagner (R. Wagners Nichte Johanna, an der kgl. Oper in Berlin engagiert. D. R.) sang Lieder von Schuberth. Sie ist mehr konventionelles Talent, als eine mächtig begabte Natur; wohl hat sie einzelne Glockentöne in der Kehle, aber im ganzen macht sie mir denselben Eindruck wie jene deutschen Landschaften, die ich nicht besonders liebe, so etwa, wie der Königstein, wenn man diesen Vergleich gelten lassen will. Da die Wagner am heutigen Morgen wieder abreisen mußte, besuchte ich sie in ihrer Theatergarderobe. Sie hat sich so gut es ging entschuldigt, den Tannhäuser nicht hier gesungen zu haben, — es ist dies meiner Meinung nach ein Skandal, und ich habe mich nicht entblödet es auszusprechen. Ich bemühte mich zugleich höflich und vollkommen deutlich zu sein, und sie hat mir zuletzt vorgeschlagen, im Laufe des Winters in Weimar die Elisabeth und die Ortrud zu singen — was ich, vorbehaltlich der Zustimmung Ziegesars (Theaterintendant in Weimar. D. R.) annahm. Ich werde entschieden bei den berühmten Sängerinnen keine großen Chancen mehr haben. Diese Kategorie von Künstlern ist, meinen Bestrebungen und Ansprüchen gegenüber in den 5 Jahren, seit ich den wahren Ruhm verstehen gelernt, vollständig zurückgeblieben. Die Bühneneffekte, Reklame und Beifallklatschen genügen ihnen und wir haben nichts Gemeinsames mehr, als höchstens einige Äußerlichkeiten.« Lina Reinhard.

Vortragsnuancen und Betonungen beim Gesang.

Seitdem Richard Wagner in seinen erhabenen Werken durch mustergültige musikalische und textliche Deklamation gezeigt hat, wie der Fluß und die Betonung der musikalischen Phrase mit dem der sprachlichen eines sein muß, hat auch das weniger musikalisch gebildete Publikum unterscheiden lernen, was in dieser Beziehung für richtig gelten kann.

Selbst die besten Tonsetzer des 18. und 19. Jahrhunderts nahmen es mit solchen Dingen nicht genau; die Melodie war ihnen Alles, sie trennten um ihretwillen die zusammengehörigen Verszeilen des Textes durch Pausen, setzten leichte Silben auf schwere Taktteile und umgekehrt, und bei Übersetzungen kamen noch viel ärgere Verstöße gegen die Regeln einer korrekten, sinnvollen Deklamation vor. War doch meist auch bei deutschen Komponisten die Melodie für sich entstanden und fertig; ein beliebiger, oft ganz anderen musikalischen Ausdruck fordernder Text wurde untergelegt oder hineingezwängt. Der erste deutsche Opernkomponist, der hier gewissenhafter und verständnisvoller den Einklang zwischen Wort und Ton herzustellen bemüht war, ist Heinrich Marschner, den ja auch bekanntlich Richard Wagner als seinen Vorgänger auf diesem Gebiete ehrte.

Auch die Liederkomponisten jener Epoche machten sich solcher ihnen noch weniger zu verzeihenden Vergehen gegen richtige Phrasierung und Betonung schuldig, und wenn einer der besten, *Robert Schumann*, schreibt: »Die Lotosblume ängstigt« — (Pause)! »sich vor der Sonne« usw., so würde ein gleiches Betonen beim Vorlesen des Gedichtes gewiß jedem auffallen; Musik soll aber doch potenzierte Sprache sein, die Bedeutung und den Ausdruck erhöhen und verstärken, nicht aber den Worten Gewalt antun.

Zu richtiger, sinngemäßer Deklamation gehört aber beim Gesang auch die passende Anwendung der Stärkegrade des Tones, und in dieser Beziehung wird jetzt von Sängern und Sängerinnen fast ärger als früher gesündigt, was beim Konzertgesang mehr noch auffällt als auf der Bühne. Den plötzlichen, unmotivierten Wechsel von forte und piano nennen viele: mit Ausdruck singen, und wenn eine Sopranistin mit gut gebildeter Kopfstimme einen hohen Ton piano aushält oder ein Tenorist auf seinem besten hohen b oder c eine Fermata anbringt, die der Komponist nicht gewollt hat, so fragt die entzückte Hörerschaft nicht danach, ob der Sinn des Gedichtes eine Steigerung oder das Gegenteil verlangt, wenn es nur hübsch klingt. Das unmittelbare Nebeneinanderstellen von stark und schwach, auch wenn kein plötzlicher Stimmungswechsel es begründet, ist fast zur Mode geworden und wirkt doch für den aufmerksamen Hörer wie manierierter und affektierter Vortrag. Der Besitz eines hübschen pianissimo verleitet die Sängerinnen zu viel zu häufiger Anwendung desselben, und gerade die modernen Lieder eines R. Strauß, H. Wolf u. a. bieten in ihrer verfeinerten, manchmal auch gesuchten Ausdrucksweise Gelegenheit zu solchen »Mätzchen«. Wir hörten einst in einem Konzert einen Baritonisten in der Improvisation Wolframs im Sängerkrieg (schon an und für sich keine passende Wahl für das Konzert) die Worte: »So viel der Männer, tapfer, deutsch« — mit voller Stimme, — »und weise« dagegen pianissimo singen. Der Sänger hat sich natürlich nichts dabei gedacht, aber auch einer sehr tüchtigen Sängerin passierte es kürzlich, daß sie in der *Liszt*schen Komposition des Mignonliedes: »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« — in der

Schlußzeile die Worte: »Denn jede Schuld rächt sich« — stark sang und: »auf Erden« plötzlich piano. Das ist genau genommen Unsinn. Wer Text und Komposition richtig versteht, darf sich doch nicht um eines Klangeffektes willen zu solchen gelinde gesagt: Geschmacklosigkeiten, hinreißen lassen. Es gibt ja durch richtige Färbung des Tones, Accentuierung und ein kleines ritard. oder accel. Mittel genug zur ausdrucksvollen Wiedergabe eines guten, mit Verständnis aufgefaßten Liedes. Effekthaschereien, wie man sie gerade von berühmten, dem Vortrag ihrer Hauptpiècen immer neue Nuancen hinzufügenden Sängerinnen hört, sind unkünstlerisch und sollten nicht um eines vom großen Publikum gespendeten Applauses willen angewendet werden. Lina Reinhard.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Oktober. *W. Stenhammars* Oper »Das Fest auf Solhaug« gelangte am 20. v. Mts. auf unsere Opernbühne, wurde recht freundlich aufgenommen und soll schon wieder zurückgelegt sein. Das wäre recht zu bedauern, denn seit langer Zeit ist kein besseres neues Werk über unsere Szene gegangen. Allerdings war es keine rechte Ehe, die aus der Verbindung der schwedischen Musik mit dem norwegischen Gedichte sich ergab. *H. Ibsen* hatte dieses bereits 1856 in Bergen aufführen lassen. Es ist ein alter Stil, dem die neue Musik sich nicht organisch verbinden kann. Die Herrin von Solhaug liebt einen Mann und heiratet einen andern. Und den will sie nun vergiften. Als sie erfährt, der Geliebte habe sich mit ihrer Schwester verlobt, ergreift sie Reue und Edelmut. Ihr Gift ist zufällig, ohne Schaden getan zu haben, ausgeschüttet worden, und so steht sie unschuldig — so will es *Ibsen*, der Wahrheitsfanatiker! — vor aller Welt da und segnet die Verlobten gerührt und salbungsvoll. — Der Tonsetzer hätte die Dichtung gar nicht komponieren dürfen, oder er mußte sie ändern. Wenigstens durfte er sie mit ihren langen, fürs gesprochene Drama bestimmten Dialogen nicht Wort für Wort in Musik setzen. So entstehen Längen. Es zogen ihn zu der Dichtung außer dem Stimmungsgehalte wohl auch die eingestreuten Balladen. Die gestalten aber das Werk mehr lyrisch als es wünschenswert ist, während wiederum die langen Konversationsstrecken die Musik hindern, sich auszubreiten und zu vertiefen. Indes geben sie dem Tonsetzer Gelegenheit, seine Fähigkeit in der vollkommenen Umsetzung des Wortes in Musik zu zeigen. Er bleibt sich dessen bewußt, daß das in musikalische (also nach Länge und Höhe fixierte) Töne gefaßte Wort die Opernsprache ist, und daß ein Kunstwerk einheitlich sein muß. So enthält sein Werk nirgends blanke Wortsprache oder melodramatisch behandelte Stellen. Die Musik gibt nun freilich nichts Ureignes, lehnt sich vielmehr deutlich an Wagner an. Aber sie ist mit großem Talente geschrieben. Das Orchester ist zuweilen von berückender Klangschönheit. Und im Birkenhaine des zweiten Aktes umrauscht es uns, wie im Garten der Isolde, sinnbezwingend und herzbewegend. Die Oper gehört zu denen, die man gern öfter hörte. Und da sie auch recht gut bei uns gegeben wurde — in der Hauptrolle, der Margit, bietet Frau *Goetze* sogar eine Meisterleistung — so wäre es bedauerlich, wenn man sie hier schon heimlich begraben hätte, wie es heißt.

Über die 26 Konzerte, die in der vorigen Woche stattfanden und über die 12, die bis heute, der Mitte der laufenden, angesetzt sind, ist nur wenig zu sagen. Von den Liederabenden braucht man gar nichts zu sagen, es sei denn, daß man den der Frau *Geller-Wolter* als vortrefflich, den der *Sylvia Meyersberg* als widerwärtig bezeichnet, da diese mit sehr wenig und dazu übelklingender Stimme, aber sehr viel Sprachgewandtheit und Unverfrorenheit bedenkliche chansons vortrug und sich als eine Art Yvette Guilbert zu fühlen schien. Und sie hatte Erfolg. Während die meisten Liedersängerinnen nicht auf die Saalkosten kommen, heimste sie einen Überschuß von 1000 Mark ein. Vom ersten Liederabende des Dr. *Ludwig Wüllner* ist nur zu bemerken, daß er der 50. war, den der eigenartige Vortragskünstler seit 1895 in Berlin gab. Sein Programm weist in dieser Zeit 177 Gesänge auf, die von 12 verstorbenen und 29 lebenden Tonsetzern stammen und in alphabetischer Ordnung von L. v. Beethoven bis zu Richard Wetz reichen. Die Anziehungskraft des mit viel Geist, aber viel weniger Stimme vortragenden Künstlers hat nicht nachgelassen. Es gab im weiten Saale keinen leeren Platz. — Durchaus erfreulicher Art war ein Konzert für Arbeiter, das vor mehr als 2000 Personen stattfand. Man trug ihnen nur Gesangsmusik vor, Einzelgesänge und Chöre. Diese führte die vom Musikdirektor *C. Mengewein* geleitete Vereinigung Madrigal aus. Wertvolle Tonstücke aus alter und neuer Zeit wurden da kunstgerecht und tonschön vorgetragen. — Eine neue und absonderliche Erscheinung war *Urany Verde*. Ob Mann oder Weib, weiß ich nicht. In einem Schreiben wurde den Berichterstattern angezeigt, die Stimme sei von seiner Mutter, *Friederike Grün*, (der ersten Fricka in Bayreuth 1876) geschult worden und bis zum 23. Lebensjahre *Urany Verdes* ein Sopran gewesen. Nun ist sie ein recht kräftiger, baritonal gefärbter Tenor, der nicht übel gebildet ist, aber sehr unsauber intoniert. Der Vortrag hat nichts Weichliches, wohl aber ist der Gesichtsausdruck weiblich, wozu dann die nicht fortzuschminkenden Bartstoppeln wieder nicht passen. Daß das volle Haar mit der Damenfrisur echt sei, braucht man ja nicht zu glauben. Die ganze Figur ist in ein faltenreiches, weißes Gewand mit weiten Ärmeln gekleidet. Die Vortragsstücke sind Sopransachen, erklingen aber in der tieferen Oktave. Ist *Verde* nun ein Mann oder ein Weib, ich weiß es nicht. In dem Schreiben heißt es: »Meine Seele und mein Geist sind ganz Weib, naturgemäß auch Auffassung und Vortrag.« — Neue Kompositionen brachten *A. Rentsch* und *E. Behm*, während der tüchtige Geiger *F. Berber* ein Violinkonzert des kürzlich verstorbenen *K. Heubner* vortrug. Des Erstgenannten Chöre mit Orchester sind geistig noch nicht vertieft und technisch nicht gewandt genug. Der Zweite führte ein dem Andenken *Brahms'* gewidmetes Klavierquintett vor, das recht geschickt geschrieben ist, aber doch nicht durchweg Interesse erweckt. Von des Dritten Arbeit wäre zu sagen, daß sie mehr ein Orchesterstück mit obligater Geige als ein Geigenkonzert darstellt, daß das Orchester zu dick ist und nicht klingt, daß die Solostimme nicht recht zur Geltung kommt, weil sie sich zu sehr mit unbedeutendem Figurenwerk beschäftigt. — *Ignaz Waghalter* dirigierte das Philharmonische Orchester in einem eigenen Konzerte wohl nur, um seinen Bruder

Wladyslaw als Geiger und dabei seine Rhapsodie für die Geige vorzuführen. Er dirigierte sachgemäß, der Bruder spielte gut, beide aber waren etwas temperamentlos. Die Komposition bedeutete nichts. Rud. Fiege.

Dresden. Die erste künstlerische Tat, die unsere Königliche Hofbühne leistete, war die Aufführung der dreiaktigen komischen Oper »Die neugierigen Frauen« von *Ermanno Wolf-Ferrari*. Wohl weil man nach dem Riesenerfolg, den das Werk in Berlin gehabt hatte, mit zu großen Erwartungen gekommen war, gab es eine kleine Enttäuschung. Dann kann ja wohl auch ein wenig der Umstand, daß man die Aufführung auf einen etwas zu zarten Ton gestimmt hatte, mit verantwortlich für den Mindererfolg gemacht werden. Doch davon später. Hauptgrund wurde die übertriebene Bewertung des Werkes seitens der Berliner Kritik. Da war u. a. von *Wolf-Ferrari* als einem »neuen Mozart« die Rede. Du lieber Himmel, wenn man daran denkt, welch' ein Meister *Mozart* war! Wir finden auch nicht einmal, daß der neuzeitliche Komponist in seinen Bahnen wandelt. Nietzeschen Idealen von der gaya scienza, von der limpidezza in der Luft und den Lichtschaudern des Südens bewußt, oder unbewußt nachgehend, sucht er Anschluß bei der spezifischen Kunst des Rokoko, die achtlos an den Abgründen des Lebens vorübergeht und nur den Zwecken der Unterhaltung einer Gesellschaft, für die es kein Morgen und keine Sorgen gibt, dient. Es ist die Kunstanschauung eines Cimarosa, Anfossi, Paisiello u. a., eine Kunstanschauung, welcher der arme *Mozart* als kaiserl. königl. Kammerkompositeur nur ein einziges Mal seinen Tribut zollte, und zwar »auf hohen Befehl«, als ihm Kaiser Joseph II. das Textbuch zu »Cosi fan tutte« übersandte. Schon die Textwahl bekundet dieses Herantreten Wolf-Ferraris an die alte vergnügliche Kunst des Landes, das seine künstlerische Heimat ist. Goldonis Lustspiel »Le donne curiose« bietet ihm einen Stoff, in dem keine andere Wolken, als die harmloser, ehelicher Zwistigkeiten am Horizont auftauchen. Unter Führung des in den Freuden der Tafel die höchste Lebensweisheit erblickenden alten Hagestolzes Pantalone hat sich ein Klub »Amizicia« gebildet, um diesem erhabenen Ideal nachzustreben. Aber die Frauen dieser Klubmitglieder wittern alles Mögliche hinter diesen heimlichen Zusammenkünften, und ihren vereinten Kräften gelingt es endlich mit Hilfe Colombinas und Arlechinos — man sieht auch die alten nationalen Masken wurden beibehalten! — Augenzeugen einer solchen zu werden. Die Harmlosigkeit der Sache kommt ans Licht, und der baldigen Vermählung eines Klubmitglieds mit der liebreizenden Tochter eines andern, starkbeweibten steht nichts mehr im Wege. Zu diesem simpeln Libretto nun keine modern schwülstige Musik geschrieben zu haben, das ist für uns das besondere Verdienst, das man Wolf-Ferrari zuerkennen muß. Und hier ist auch die Begründung für das Heraushören Mozarts zu suchen. Der Komponist hält sich bis auf einige flüchtige stilistische Reminiszenzen von der Wagner-Art fern und vermeidet zunächst schon das durch ihn geschaffene Orchesterkolorit, in dem er zur Besetzung des Mozartschen Orchesters — nur die Harfe ist eingefügt — greift. Er geht aber dann noch weiter und erstrebt auch sonst, also in der Behandlung des Gesangparts, in den melodischen Linien, wie in der Verwendung des Parlandostils und in der gelegentlichen Beibehaltung abgeschlossener Formen Anschluß und Rückkehr zu älteren Vorbildern. Und das ist unter allen Umständen ein Zeichen von künstlerischem Mut, wie von glücklicher Erkenntnis. Beides aber sind Dinge, die man einem neuzeitlichen Komponisten hoch anrechnen muß. Wäre ihm noch eine stärkere schöpferische Potenz gegeben, wir würden die größten Hoffnungen auf seine Zukunft setzen. So, meinen wir, heißt's abwarten! Gewiß, die Musik zu den »neugierigen Frauen« ist melodiös, aber der Melodik fehlt die kräftige Prägung, die eine wirkliche künstlerische Persönlichkeit offenbart. Es klingt manches wirklich anmutig und nett an unser Ohr, aber es dringt nicht in ihm haftend hinein. Und so glauben wir denn auch nicht an eine nachhaltige Wirkung der hübschen Oper, wenngleich wir glauben, daß es bei einer mehr auf den Ton des Goldonischen Stückes gestimmten derber komischen Aufführung mehr Erfolg gehabt hätte. Hierselbst griff man die Sache allenthalben, im Orchester, wie auf der Bühne, so vorzüglich im übrigen die Wiedergabe des Werkes in glücklicher Besetzung (Damen: v. Chavanne, Seebe, Wedekind, v. d. Osten, Herren Perron, Rains, Oeser usw.) und unter *Schuchs* Leitung war, zu fein, zu ausschließlich auf die Klein- und Feinkunst an, die ja in der Partitur zum Teil auch steckt, an. Man ging den drastischeren Mitteln oft allzu sorgsam aus dem Wege. Daß es zu Unrecht geschah, konnte man an dem Sondererfolg des den zweiten Akt eröffnenden ehelichen Zankduetts sehen.

Hamburg. Anfang Oktober. Unsere Oper wurde, wie alljährlich, am 1. September eröffnet. Es erschienen in diesem Theatermonat begreiflicherweise noch keine Novitäten. Man begann mit »Lohengrin«, dem viele der andern Repertoireopern in mehr oder weniger gelungener Ausführung folgten. Große Anziehungskraft übte die neue Inszenierung des »Tannhäuser«. Am 13. Oktober erscheint Siegfried Wagners »Bruder Lustig«, eine Neuheit, der man mit großen Erwartungen entgegensieht. Unter dem Kunstpersonal befindet sich wieder Frl. *Schloss*, die im vorigen Jahr pausierte. Kapellmeister *Brecher* ist nach wie vor der Held des Tages, seine impulsiv wirkende Direktion übt maßgebenden Einfluß auf die Darbietung. — Auf konzertlichem Gebiete beginnt es sich zu regen, zahlreiche Aufführungen größeren und kleineren Stils stehen bevor. Die Philharmonie (*Max Fiedler*) gibt in diesem Winter statt sechzehn nur zwölf Konzerte, der Cäcilienverein (Prof. *Spengel*) statt drei nur zwei, auch die Abonnementskonzerte der Berliner Philharmonie (Prof. *Nikisch*) sind von acht auf sechs reduziert. Den Ausfall deckt das neue Unternehmen unserer Zivilberufsmusiker, die einen Cyklus von vier Orchesteraufführungen mit Solisten veranstalten. Am 28. September gab unser »Hamburger Lehrergesangverein« (Prof. Dr. *Barth*) sein 63. Konzert seit dem Jahre 1886. Der seit zehn Jahren von dem genannten Dirigenten geführte Verein bot auch diesmal wieder Vorzügliches auf der Grundlage eines Programms, das den Aufführungen, die der Verein in Dresden und Wien gibt, dient. Es enthielt Werke von Adam de la Hale, Lasso, Reissiger, Wilhelm, Thuille, Hegar, Baldamus usw. Scharfe Präzision, feine Nuancierung und Charakteristik sind die unverkennbaren Vorzüge der eminenten Chorleistung. Frau *Käthe Neugebauer-Ravoth* verschönte den genußreichen Abend durch ihre Liedvorträge, bestehend in Kompositionen von Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms. — Abends vorher gab das »Vogtsche Konservatorium« das erste seiner drei in diesem Winter stattfindenden »Lehrerkonzerte« in einer Sonaten- und Liedervorführung der Herren *Mühlbauer*, *Menge* und *Bronsgeest*. — Das erste Prüfungskonzert der Eleven des »Hamburger Konservatorium für Musik« (*Max*

Fiedler) brachte am 29. September eine wohlgetroffene Auswahl von Gesangs- und Instrumentalleistungen (letztere für Klavier, Orgel, Violine, Flöte und Violoncell). Das letzte der vier Prüfungskonzerte soll der Opernschule zum erstenmal Gelegenheit geben, ihre Erfolge zu zeigen in Akten aus »Fidelio« und »Martha«. Frl. *Helene Staegemann* veranstaltete am 5. Oktober einen zahlreich besuchten Liederabend, dessen Programm sich ausschließlich dem Volksliede zuwandte. Es erschienen in trefflicher Auslese deutsche, französische, englische, schottische und skandinavische Weisen, deren Wiedergabe durch die liebenswürdige Künstlerin mit Begeisterung aufgenommen wurde. Frl. Staegemann sang sich in aller Herzen und darf mit freudiger Genugtuung ihren Hamburger Liederabend in das goldene Buch der angenehmsten Erinnerungen verzeichnen. Die einwandsfreie Tongebung, der seelenvolle Vortrag und ihr treffliches Gestaltungsvermögen sind Vorzüge einer Kunstausübung, wie sie nur den Berufenen eigen ist. Herr *Max Wünsche*, Leipzig, interpretierte die Klavierbegleitung musikalisch feinsinnig und dezent.

Prof. Emil Krause.

Leipzig. Von Jahr zu Jahr häufen sich die Konzert-Voranzeigen berühmter und weniger berühmter musikalischer Künstler und Künstlerinnen, welche sich in Leipzig, respektive in Leipzigs Musik- und sonstigen Lokal-Zeitungen ihre Empfehlung, ihren Geleitsschein für ihre weiteren Tournées holen wollen. Da sind Namen wie Alfred Reisenauer, Willy Burmester, Moritz Rosenthal, Hinze Reinhold, Helene Staegemann, Susanne Dessoir, Fernencz Hegedüs, Hermanns-Stibbe, Emmy Destinn, Mysz-Gmeiner, Anna Führer, Suse Baldamus, Elena Gerhardt, Lilly Hadenfeld, Marcell Salzer, Joseph Sliwinski usw. zu lesen. Dazu kommen die Anzeigen der verschiedenen Streichquartettvereinigungen: des Woldemar Meyer-, des Petersburger-, des Prager-, des böhmischen-, des Gewandhaus-Streichquartetts, — ferner die Ankündigungen der größeren Orchester- und Chor-Konzerte von Winderstein, des Bachvereines usw., so daß sich der Kritiker vierteilen möchte, um allen an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden. — Wir beschränken uns daher hier auf die an der Spitze aller musikalischen Darbietungen stehenden Gewandhaus-Konzerte und auf die der damit verbundenen Kammermusikaufführungen, nachdem wir vorausgeschickt haben, daß Professor *Arthur Nikisch* am 1. Oktober vor zehn Jahren sein Amt als »Dirigent der Gewandhauskonzerte« antrat und daß derselbe am 12. Oktober d. J. — am Tage des ersten Konzertes — seinen fünfzigsten Geburtstag feierte. — Das erste Konzert enthielt die Orchesterwerke »Suite für Orchester« (D dur) von J. S. Bach, Ouvertüre zu »Leonore (No. 2) von L. v. Beethoven und »Sinfonie« (No. 2, D dur) von Brahms, welche mit einem Feuerschwung ausgeführt wurden, der die Gesangsvorträge des Fräulein *Staegemann* (bestehend in Recitativ und Arie aus Haydns Jahreszeiten »welche Labung für die Sinne«, sowie in Liedern von Franz Schubert, C. M. v. Weber und Rob. Schumann) einigermaßen in Schatten stellte.

Ganz eminent dagegen waren die solistischen Vorträge im zweiten Konzerte des Herrn *Ferruccio Busoni*. Der Künstler spielte Beethovens Klavierkonzert (No. 4 G dur) und zwei Lisztsche Transskriptionen: a) Adelaide von Beethoven, b) Ungarischer Marsch von Franz Schubert und mußte sich, um die stürmischen Beifallsbezeigungen zu beschwichtigen, zu einer Zugabe verstehen. Von den drei Orchesterwerken des Konzertes: Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« von Gluck, Sinfonie (No. 1, B dur) von Rob. Schumann erübrigt nur über die Novität des Abends, über die Suite (D dur) von A. Dvořák zu bemerken, daß dieselbe überaus reizvoll und ansprechend ist und — vom Orchester vortrefflich ausgeführt — sich eines guten Erfolges zu erfreuen hatte.

In der ersten Kammermusikaufführung (am 21. Oktober) waren als Ausführende die Herren Konzertmeister *Edgar Wollgandt*, *Hugo Hamann* (Violine), *Carl Herrmann*, *Friedrich Heintzsch* (Viola) und Prof. *Klengel* (Violoncell) genannt. Neben dem Streichquartett (B dur, Op. 76 No. 4) von Haydn und dem Quintett für Streichinstrumente (F dur, Op. 88) von J. Brahms zog besonders die Novität des Abends, die Serenade für Streichinstrumente in 6 Sätzen (Op. 61) von E. Jaques-Dalcroce das Interesse auf sich. Sie ist voll technischer und rhythmischer Schwierigkeiten, aber äußerst geistreich und wurde von den betreffenden Künstlern vorzüglich interpretiert.

Das Programm des dritten Konzertes (26. Oktober) schien den Beweis erbringen zu sollen, »daß sich oft Extreme berühren«, und schien darauf angelegt zu sein: zu Vergleichen zwischen der alten und der neuesten Kunstrichtung in der Musik herauszufordern; denn an der Spitze stand Haydns Sinfonie in Es dur (No. 1 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe). Dieser folgte — als zweites Orchesterwerk: Concerto grosso für Streichorchester (No. 10, D moll) von Händel und den Schluß des Konzertes bildete die synfonische Dichtung »Ein Heldenleben« von Richard Strauß. Zwischen diesen Gegensätzen vermittelnd traten die Gesangsvorträge des Fräulein *Edyth Walker* ein, bestehend in einer Arie aus »Fidelio« von Beethoven, sodann in Liedern von J. Brahms. Die erwähnten Stilgegensätze der Orchesternummern und die eminenten technischen Schwierigkeiten speziell in der Straußschen Tondichtung wurden vom Orchester in vollendeter Weise gelöst. Daß die Gesangskünstlerin des Abends (mit Recht ein langjähriger Liebling des Leipziger Publikums) in ihren Vorträgen wiederum Vorzügliches bot, bedarf kaum der besonderen Erwähnung.

Prof. A. Tottmann.

— *Hans Pfitzner*, den weitere Kreise bisher nur als Komponisten von genialer Begabung kennen gelernt hatten, tritt im kürzlich erschienenen Oktoberhefte der Süddeutschen Monatshefte (VI. Jahrg., 10. Heft) zum ersten Male als Musikschriftsteller vor die Öffentlichkeit, und zwar mit den einleitenden Betrachtungen zu einer Reihe von Aufsätzen, die das Thema »Bühnentradition« behandeln werden. Was *Pfitzners* Musik in so hohem Maße auszeichnet, charakterisiert auch seine Schriftstellerei: der Vorzug der Originalität. Scharfe eigene Beobachtung und selbständiges Denken verraten diese ganz außerordentlich fesselnden Reflexionen, deren sprachlicher Ausdruck seine Eigenart nicht aus Affektion und Originalitätssucht herleitet, sondern aus dem ehrlichen Bestreben, eigentümlich Gedachtes in entsprechender und verständlicher Weise mitzuteilen. R. L.

— *Adolf Kullaks* berühmtes Buch »Die Ästhetik des Klavierspiels« erscheint jetzt von Dr. *Walter Niemann* vollständig neubearbeitet in vierter Auflage bei C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

— Eine Bereicherung der Holzblasinstrumente wird in der Einführung des sogenannten »Heckelphons« erblickt. Richard Strauß hat in seiner Oper »Salome« bereits das von dem Holzinstrumentenmacher Heckel in Biebrich erfundene Instrument verwendet. Hervorragende Dirigenten, wie *Weingartner*, *Nikisch* usw. rühmen dem Instrument große Vorzüge nach: Sein Klangcharakter ist trotz aller Weichheit und Schönheit von durchdringender Kraft und Fülle; er erscheint — in gleicher Tonlage — saftiger als das Fagott, machtvoller als das Englisch-Horn, gesättigter und dunkler in der Färbung als das Oboe, mit welchem Instrument es im übrigen dieselbe Griff-Applikatur teilt. Das Heckelphon wird sicher in den Partituren unserer modernen Komponisten weitgehende solistische

Verwendung finden. Speziell Richard Strauß erhofft für seine »Salome« eigenartige, gänzlich neue Klangwirkungen vom »Heckelphon«, dessen Erfindung übrigens schon auf eine Anregung Richard Wagners zurückzuführen ist. N. Fr. Pr.

— *Max Regers* Sinfoniette hat unter *Mottls* Leitung in Essen einen großen Erfolg erzielt. — Das Werk dauert ³/₄ Stunden.

— Am Geburtshause des großen Geigers *A. Wilhelmys* in Usingen wurde am 15. Oktober eine Gedenktafel angebracht.

— *Felix Draesekes* 70. Geburtstag wurde am 7. Oktober gefeiert. Eine Anzahl Städte führte Werke des Meisters auf, und viele Musikzeitungen gedachten der Bedeutung derselben. Die Blätter für Haus- und Kirchenmusik brachten bereits 1903 Biographie und Bild *Draesekes*. Möge dem greisen Meister noch zu seinen Lebzeiten die Anerkennung werden, die sein großzügiges Schaffen verdient.

— Der a. o. Professor an der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, Dr. phil. et mus. *Hugo Riemann* ist zum etatsmäßigen a. o. Professor für Musikwissenschaft ernannt worden.

Besprechungen.

Kerst, Friedr., Beethoven im eigenen Wort. Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1905. (2. Aufl.)

Eine Fülle von Aussprüchen des Meisters, die an allerlei Orten zum Teil recht versteckt sind, hat *Kerst* hier in der Absicht vereinigt, Beethoven sich selbst charakterisieren zu lassen. An und für sich wird kein Mensch ein solches Unternehmen tadeln wollen; zum mindesten ist es interessant, einen großen Mann auch über Dinge und Erscheinungen aus anderen Sphären als seiner eigenen urteilen und sich aussprechen zu hören. Es fragt sich nur, inwieweit derlei Aussprüche wirklich für die Wertung der inneren Wesenheit des sie tuenden verwendet werden können und inwieweit sie nur augenblicklichen Stimmungen, äußeren Veranlassungen usw. entspringen. Mit Recht hat *Kerst* den relativen Wert von Beethovens Aussprüchen und Urteilen hervorgehoben. Er hätte aber doch, wie mir scheint, noch weitergehen und die einzelnen Bemerkungen und Aperçus mit eingehendem kritischem Kommentar begleiten sollen. Die Arbeit wäre nicht allzu schwer gewesen. Für das große Publikum genügt ja das Wenige, was er sagt und was vielfach oder meist auch richtig ist, insofern, als es sich dem durchschnittlichen Beethoven-Freunde in erster Linie um ein Treff- oder Merkwort handelt, das es kennen und eventuell verwerten will. Soll es sich aber darum handeln, einen Niederschlag von Beethovens geistiger Entwicklung zu bieten — und das wäre doch die wichtigere und im Grunde genommen allein zu verstehende und zu rechtfertigende Seite des Unternehmens —, so hat *Kerst* nicht genug getan. Einmal mußte also der kritische Apparat, der die Relativität der Äußerungen in jedem Falle, wo nötig, nachweist, die Umstände, unter denen sie geschehen, peinlich erwägt, in Tätigkeit treten, und dann mußte die strengste chronologische Ordnung der Aussprüche innegehalten werden. Ohne sie läßt sich für den Nicht-Kenner des Lebens und Wirkens, der Lebensanschauung und Bildung Beethovens keine wirkliche Frucht aus der Lektüre erwarten.

Im übrigen ist das Buch geschickt zusammengestellt, die Einteilung zu loben. Einzelheiten bedürfen freilich der Änderung ebenso sehr wie die Anlage des ganzen nach der oben erwähnten Richtung hin. Die Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten enthalten im ganzen Richtiges, wenngleich sie nicht erschöpfend sind. Irreführend ist z. B S. 23 der Satz: »Draußen fand er seine wundersamen Motive und Themen: der Bach, der Vogel, der Baum sangen sie ihm zu. Das hat er selbst in einzelnen Fällen angegeben.« Ganz gewiß, aber die Fälle sind ganz vereinzelt, und Beethoven hat selbst sich genügend scharf darüber ausgesprochen, daß seine Gedanken im wesentlichen Stimmungsreflexe seien, also etwas, zu dem er die Anregung nicht durch äußerlich Wahrnehmbares empfing. Seite 26 No. 14 ist G. Guicciardi mit Recht als die unsterbliche Geliebte Beethovens bezeichnet. Trotzdem steht S. 116b unter dem Bildnis der Gräfin Th. v. Brunswick die Angabe: Beethovens »Unsterbliche Geliebte«. Das hätte nicht vorkommen dürfen und es wäre vielleicht auch angebracht gewesen, über dies und andere Fragen die einschlägige Literatur genau zu verzeichnen, etwas, das sich in einem Anhange ganz gut hätte bewirken lassen.

Man tut jetzt doch wohl gut daran, die Scheidung: Oper und Musikdrama aufzugeben (K. spricht S. 33 davon, B. habe Oper oder vielleicht Musikdrama als Krönung seines Lebenswerkes angesehen), nachdem *G. Adler* in seiner vortrefflichen Schrift über Wagner (vgl. unten) das Nötige über Wagners Wirken in der Richtung gesagt und insbesondere das Verhältnis von Theorie und Praxis seines Schaffens ins rechte Licht gestellt hat. Was aber B.s Anspruch über die Komposition des »Faust«, auf die K. offenbar anspielt, anbetrifft, so besitzt gerade sie in eminentem Maße nur relativen Wert. Wir wissen nicht einmal, wie B. sich die Komposition dachte. Wir wissen aber ganz bestimmt, daß B. als sein ureigenes Feld die Sinfonie betrachtete, wenn er auch zuzeiten noch so sehr hinter Operntexten her war.

Auch *Kersts* Angaben über Beethovens Schätzung der Fuge bedürfen der Einschränkung resp. Erweiterung. Auf Nottebohms Angaben über Beethovens Studiengang hätte eingegangen und ferner erwähnt werden müssen, wie der Meister dazu kommen mußte oder auch meinetwegen konnte, zuletzt auf die Form der Frage zurückzugreifen. Da sind so einige Ausstellungen, die ich leicht vermehren könnte. Ich mache sie im Interesse der Sache, denn alles, was dazu dient, Beethoven als geistige Macht ersten Ranges ins Bewußtsein des Volkes zu tragen, muß uns willkommen sein. Und ein derartiges Buch kann viel dazu beitragen. Nun, ich denke, nachdem die zweite Auflage in kürzester Zeit nötig geworden, wird auch die dritte nicht lange auf sich warten lassen, und vielleicht berücksichtigt *Kerst* die hier gegebenen Anregungen. Gut wäre es, nicht, weil sie von mir kommen, sondern weil sie im Interesse des höheren Zweckes seiner Arbeit liegen.

Volkmann, Hans, Neues über Beethoven. 2. Aufl. Berlin und Leipzig, H. Seemann.

Nachdem in den letzten Jahren insbesondere A. Chr. Kalischer die in Berlin auf der k. Bibliothek bewahrten Konversationshefte benutzt hat, machte Dr. *Volkmann* in der jetzt in 2. Auflage vorliegenden Arbeit einen weiteren systematischen Versuch, den bedeutenden Inhalt der Blätter nach einigen Richtungen zu verwerten. Die Schrift ist sehr zu empfehlen, da sie sorgfältig angelegt ist und eine Menge des Interessanten und auch Wissenswerten enthält. Im Beginne wird die Quelle selbst gewürdigt und der Neffe Karl ausführlich behandelt, wenngleich V. keine erschöpfende Charakteristik des Sohnes der »Königin der Nacht« gibt. Andeutungen, die V. S. 16 gibt, lassen hoffen. daß er seine Studien weiter fortsetzen und uns noch manches Neue über Beethoven bringen werde. Aus den späteren Abschnitten hebe ich die Seiten über den Hund des Aubry, der für Goethe verhängnisvoll wurde, hervor; dieser Teil der Schrift enthält einige sehr hübsche und treffende Beobachtungen Volkmanns. Der S. 46 ff. genannte Musiker *Aug. Mittag* ist auch Eitner (Quellenlexikon) unbekannt; dieser erwähnt nur einen *J. G. Mittag*, der vielleicht Augusts Vater ist. Sehr wertvoll ist der Abschnitt über *Joh. Sporschil*, einen überaus fruchtbaren populären Schriftsteller, der zu Beethoven in jungen Jahren in Beziehungen trat. Das Wenige, was *Nohl* über Sp. beigebracht hat, erfährt hier eingehende Bereicherung. Die Beziehungen des Meisters zu dem Juristen, Politiker und Schöngeist datieren seit 1823. Sporschil, jung, nicht ohne Leichtsinn, vielseitig begabt, wünschte durch eine Operndichtung in Beziehungen zu Beethoven zu treten, vielleicht — und leicht begreiflich —, um für sich selbst gesellschaftlichen und künstlerischen, wohl auch materiellen Gewinn aus der Verbindung zu ziehen. Aus Beethovens Opernplan wurde indessen wie in so vielen anderen ähnlichen Fällen

nichts. Das von *Volkmann* mitgeteilte Scenarium von Sporschils »Dichtung« läßt kein Bedauern darüber aufkommen.

Adler, Guido, Rich. Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Das ausgezeichnete Werk des hochverdienten Wiener Gelehrten, die Frucht eines eingehenden Studiums des Wirkens Wagners, kann ich hier nur mit wenigen Worten empfehlen, da eine ausführliche Behandlung des vortrefflich disponierten und klar behandelten Stoffes den mir zugewiesenen Raum um ein Bedeutendes überschreiten würde. Ich will nur meiner großen Freude und Genugtuung darüber Ausdruck geben, daß *Adlers* »Vorlesungen« jetzt allgemein zugänglich geworden sind; sie bezeichnen den Beginn planmäßiger wissenschaftlicher Arbeit an Wagners Werk, einer Arbeit, die unbeirrt um der Partien Gezänk und Gewäsche ihren Weg geht, auf der sicheren Basis tiefen Wissens und Erkennens ruht und doch niemals die wohltuende Wärme innerer Anteilnahme an den dargestellten Dingen vermissen läßt. Die Lektüre des Buches ist freilich nicht leicht; es ist ein ernstes Werk für ernste Leser, das sorgfältig studiert werden will. Wer Phrasen sucht und bombastischen Redeschwall, bleibe ihm ferne; wer aber Wagner in seiner ganzen Erscheinung studieren will, der arbeite, wenn er sich die Werke Wagners selbst innerlich zu eigen gemacht hat, *Adlers* Buch durch, um ihren inneren Zusammenhang und Wagners Stellung in der Geschichte kennen zu lernen. Es versteht sich von selbst, daß eine Anzahl von Detailfragen von *Adler* nur gestreift ist; übergangen aber hat er, soviel ich sehe, keine einzige. Vielleicht ist es mir möglich, an dieser Stelle nochmals und ausführlich auf das bedeutungsvolle Buch Prof. Dr. *Adlers* zurückzukommen, wobei es dann auch vielleicht möglich sein würde, einen da und dort abweichenden Standpunkt zu bezeichnen. Der Preis (M 6,—) ist überaus mäßig, so daß die Anschaffung jedem ernsten Musik-Treibenden möglich ist.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel.

Hesse, Max, Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1906. (21. Jahrgang.) Leizig, Max Hesse.
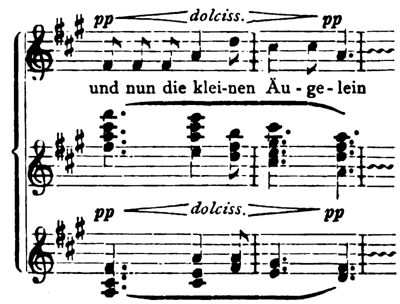
Der Kalender wird namentlich durch sein reiches und -- soweit unsere Erfahrungen damit reichen — zuverlässiges Adressenmaterial dem Musiker wertvoll. Der Konzertbericht aus Deutschland gibt ein Bild vom Stand der Musikpflege in der verflossenen Saison, zwei fein geschriebene Artikel »Exotische Musik« von *Hugo Riemann* und »Hermann Kretzschmar« von *A. Schering* führen in die Musikwissenschaft hinein. Ein Kalendarium, eine Tafel der europäischen Regenten, Stundenpläne, ein Stundenkalender pro 1906 mit einem Musiker-Geburts- und -Sterbekalender, eine Münztabelle und vieles andere vervollständigen den reichen Inhalt des Werkchens.

Musiker-Kalender, Allgemeiner deutscher, für 1905. 37. Jahrgang. Berlin, Raabe-Plothow.

Der Kalender erscheint in 2 Teilen, in einem Notizbuch und einem Adreßbuch. Letzteres enthält eine alphabetische Liste konzertierender Künstler, ein Verzeichnis der Konzertdirektionen, der Vorstände von Konzertvereinen, der behördlich beaufsichtigten und subventionierten Konservatorien, der musikalischen Vereinigungen und Stiftungen, gibt Auskunft über den allgemeinen deutschen Musikverein, die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, Genossenschaft deutscher Tonsetzer, die Neue Bachgesellschaft in Leipzig, den allgemeinen deutschen Musikerverband, über den musikpädagogischen Verband, die deutsche Pensionskasse für Musiker und vieles andere. Ein reiches Adressenmaterial aus Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Belgien, Frankreich usw. macht den Kalender zu einem sehr wertvollen.

Neues von Reger.

Der zweite Band der Schlichten Weisen von **Max Reger** ist im Verlage von Lauterbach & Kuhn in Leipzig erschienen! Sein Inhalt macht den trübsten Hypochonder froh. Man beginne mit No. 18 »In einem Rosengärtlein«, einem in altertümlicher Manier gesungenen wahrhaft schlichten Liede voll entzückendster Grazie. Es allein genügt, zu *Reger* zu bekehren. Denn es zeugt von einem tiefen Musikergemüte. Woher sonst auch zwei so einfache Kinderlieder (dies nicht in dem Sinne Lieder für Kinder) wie No. 22 und 27? Sie lerne man kennen, wenn man No. 18 »intus hat«. Danach möge man sich zu No. 17 (Wenn alle Welt so einig wäre!), dann zum Minnelied No. 21 wenden. Die Leser der Blätter werden darauf mit großem Interesse No. 25 Friede mit der Vertonung desselben Textes in der Musikbeilage des Jahrganges 1903 S. 52 vergleichen. Hier die einförmige Wellenbewegung der Begleitung, das Schildern des leise murmelnden Baches, dort ein geheimnisvolles Ineinanderklingen mehrerer Stimmen, ein größeres Steigern, eine merkliche Vergeistigung des auch hier noch wirksamen Motivs der gleichförmigen Bewegung des Baches. Der Schwur (das bekannte Gedicht des jüngst verstorbenen Meininger Dichters Baumbach: Zum Hänschen sprach das Gretchen bildet die Grundlage) möge dem Studium dieses Liedes sich anreihen. Wer in der Vortragskunst eine gewisse Höhe der Vollendung erreicht hat, darf sich dann auch an die öffentliche Wiedergabe der übrigen Weisen wagen, aber dies auch nur, wenn ihm ein fertiger Begleiter zur Seite steht. Denn ohne einen Künstler am Klavier können diese Kabinettstücke musikalischen Humors nie ganz zur Geltung kommen. Übrigens eine Stelle aus No. 29 muß ich da doch in Noten hersetzen. Sie ist zu schön, namentlich im Zusammenhang des Ganzen, als daß ich sie nicht verraten müßte:



Das Beste nehme man zuletzt: No. 16: Glück. Dies kann jeder singen, der eine anhörbare Stimme und das Herz auf dem rechten Flecke hat!

Und noch etwas für Hypochonder hat *Reger* geschrieben — es dürfen aber andere Leute als Hypochonder sich daran freuen — zwei Sonatinen für Klavier. Deren Einfachheit ist in ihrer Schönheit unübertrefflich. Speziell die 2. Sonatine hat das Zeug dazu, ein Leibstück jedes Klavierspielers zu werden. Gern werden sich ihrer insonderheit die Klavierlehrer bemächtigen, die ihren Schülern statt des ausgeleierten Studienmaterials hier allerneueste graziöse und wunderfeine Musik unter die Finger bringen können. Hoffentlich dürfen Lauterbach & Kuhn, die tapferen Verleger so vieler Werke Regers, in einem Jahre melden, mit seinen heute angezeigten Schöpfungen einen Erfolg erzielt zu haben, der dem eines Jörn Uhl im Buchhandel entspreche. Dazu wirke mit, verehrter Leser, kaufe! Kaufe! Kaufe! F. Rbch.

Neue Vokalwerke für gemischten Chor aus dem Verlage von H. Oppenheimer, Hameln a. W.

1. **G. Schreck**, Op. 37, Die Festzeiten, für gemischten Chor. 1. Weihnachtsgesang (mit Baßsolo), 2. Zum Totenfest, 3. Pfingstgesang, 4. Passions-, 5. Himmelfahrts-, 6. Konfirmations-, 7. Sonntagslied. — Jede Partitur 60 Pf. (No. 3 M 1,50), jede Stimme 15 Pf. (zu No. 3 25 Pf.).

Mit den »Festzeiten« des derzeitigen Thomaskantors nach Dichtungen Hugo Greiners und einiger alten Autoren bietet der vortreffliche Thomanerführer strebsamen Kirchenchören hervorragend schönes, durchaus edles und würdiges Material. Die Nummern 1, 2, 3 und 7 seien besonders hervorgehoben. Die Stimmung ist aufs glücklichste erfaßt, die melodische Linienführung edel, Stimmenführung und Kontrapunktik meisterhaft, wie zu erwarten stand. No 3 kann nur von einem gut geschulten Chor bewältigt werden. In das kontrapunktische Gewebe ist der Choral: »O heil'ger Geist, kehr' bei uns ein« — kunst- und wirkungsvoll verflochten. Die übrigen Nummern sind leicht bis mittelschwer. An Sch.s oft eigen-

artige Rhythmik werden sich manche Sänger erst gewöhnen müssen. Die Weihnachtsstimmung bringt selten eine Komposition zu so vollendetem Ausdruck wie Op. 37, 1: »Ein Kind ward uns geboren« —. Man ist versucht, es dem ewig jungen Praetoriusschen Weihnachtssange vom »Blümlein mitten im kalten Winter« als ebenbürtig an die Seite zu stellen.

2. **Georg Raphael**, Op. 6, Motetten. 1. Konfirmation: Gott ist die Liebe, 2. Pfingsten: »Wie lieblich sind deine Wohnungen« —, 3. Totenfest: »Selig sind, die da Leid tragen« —, 4. Lobgesang Simeonis, 5. Trauung: »Wo du hingehst« —. Jede Partitur 60 Pf. (No. 2 M 1,—), jede Stimme 15 Pf. (No. 2 20 Pf.). — Der hochstrebende Organist und Chordirigent der Lutherkirche in Berlin, einer der begabtesten Schüler Albert Beckers, ist verflossenen Sommer in der Blüte seiner Schaffenskraft plötzlich dahingeschieden, zu früh den Seinen und seiner Kunst, die noch Größeres von ihm zu erhoffen berechtigt war. Mit obigen Motetten hat er sich einen unvergänglichen Ruhmeskranz geflochten Der früh vollendete Komponist kann den Einfluß der strengen Schule, durch die er gegangen, nicht leugnen. Seine Art gemahnt an die Grellsche Schlichtheit und Sanglichkeit; seine Thematik und Kontrapunktik ist durchaus gediegen. Der Text zu No. 3 ist im engeren Sinne ein Bußtext, daher wir ihn in Kompositionen für Totenfeiern sonst fast nicht berücksichtigt finden. — Gediegene Kunstgebilde stellen desselben Autors

3. »Geistliche Lieder« (meist nach sinnigen Texten von G. W. Schulze) dar, die im gleichen Verlage erschienen sind.

Schmidt, Dr. **Karl,** Geistliches Liederbuch für das musikalische Haus. Eine Sammlung der besten geistlichen Lieder aus Vergangenheit und Gegenwart für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Kartoniert Preis 4 M.

Die treffliche und reichhaltige Sammlung (144 Nrn.) bringt »neben rein religiösen Texten auch solche, die eine dem Religiösen verwandte Gemütsstimmung der Komponisten zu geistlichen Liedern stempelt, auch ohne daß sie von vornherein den Charakter des Religiösen besitzen«. Mit dieser aller Engherzigkeit baren Fassung des Begriffes: »Geistliches Lied« — wird der Herausgeber entschieden reüssieren. Das »G. L.« spiegelt die gewaltige Entwicklung edelsten Sangeslebens in 15 Jahrhunderten in unvergänglichen Typen wider. Welch' Riesenschritt von No. 1 (Begräbnisgesang des Aurelius Prudentius aus dem 4. Jahrh.) zur Schlußnummer! (»Der Einsiedler«, von dem rüstig unter uns schaffenden hessischen Kirchenmusikmeister Arnold Mendelssohn). Seb. Bach (13 Nrn.) konnte unseres Erachtens noch mehr zu Worte kommen, eventuell auf Kosten seines Sohnes Philipp Emanuel. Von den Meistern J. W. Franck und Chr. Fr. Mergner († 1891; ein scharf umrissener Charakterkopf, wohl der berufenste Komponist der Paul Gerhardtschen Lyrik) finden wir 10 bezw. 6 Proben mitgeteilt. Die Namen Beethoven, Schubert, Schumann, C. Löwe, Dürrner, C. Reinecke, Brambach, Alb. Becker, Rob. Radecke, M. Bruch, Josephine Lang u. v. a. m. garantieren für fast durchweg Mustergültiges. — Raff, R. Franz, J. Brahms und Hugo Wolf wurden nicht berücksichtigt. — Der hochbegabte Alb. Becker kommt mit dem Liede: »Bitte« — nicht glücklich weg (unschwer nachweisbare Lohengrin-Reminiscenzen!). Das verkleinert ihn in unsern Augen aber nicht im mindesten. — Einige Unebenheiten in der Harmonisierung sind zu beseitigen. — Vor- und Begleitwort, letzteres gleichsam eine Geschichte des geistlichen Liedes in seinen Kulminationspunkten, sind wegen ihrer lichtvollen, interessanten Darstellungsweise für den Laien und Fachmann gleich lesenswert. Das Erscheinen des Supplementbandes darf mit Spannung erwartet werden. — Bestens empfohlen! P. T.

Orgelkompositionen zum Konzert und gottesdienstlichen Gebrauche. Mit Originalbeiträgen von A. Barner, O. Becker, P. Blumenthal, E. Bossi, P. Claußnitzer, A. Egidi, R. Frenzel, V. Gluth, M. Grabert, A. Guilmant, W. Herrmann, J. G. Herzog, H. Huber, P. Janssen, E. Kretschmer, H. Lang, S. de Lange, G. Matthison-Hansen, P. Piel, Rob. Radecke, G. Raphael, M. Reger, E. Roeder, R. Roeßler, G. Schreck, Cam. Schumann, K. Thiel, Fr. Volbach, Frz. Wagner, Fr. Zierau. Herausgegeben von **Willy Herrmann**. 2 Bde. à 6,— M. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ein Blick auf den Titel genügt, dem Eingeweihten darzutun, daß sich zu dem künstlerisch wie musikhistorisch gleich bedeutsamen Unternehmen die vornehmsten und führenden Geister auf dem Gebiete der zeitgenössischen Orgelkomposition vereinigt haben. Es findet seine Analogien in dem bekannten Ritter- und Töpfer-Album (auch das treffliche Orgelalbum L. Sauers, zum Besten des Schöneberger Orgelbaues herausgegeben [6 M, Breitkopf & Härtel], sei hier empfehlend erwähnt) und illustriert in interessanter und geistvoller Weise den Stand der gegenwärtigen Orgelmusik, gleichzeitig sich darstellend als hervorragender Markstein in der Geschichte der Entwickelung des Orgelspiels. Darum sollte die vortreffliche Anthologie in der Bibliothek keines strebsamen Organisten, keiner Organistenschule und keines Lehrerseminars fehlen. — Die Moderne, d. i. im besten Sinne, dominiert; aber in den meisten der ausgesprochen modernen Kompositionen berührt das Sichinzuchtnehmen in formaler Hinsicht überaus sympathisch. Lethargikern freilich wird die Fülle von Geist und Genie, der erstaunliche Aufwand von kontrapunktischer Filigranarbeit (cf. a. e. Volbachs Ciacona!), der frische Zug, der durch die meisten Stücke weht, wenig behagen. Bd. I zählt 11 lang ausgesponnene, Bd. II 31 Kompositionen, die zumeist als Postludien, zum Teil auch als Präludien Verwendung finden können. — Als Kuriosität erwähne ich die 3- und 4 stimmigen Pedalstellen in Roeßlers Fantasie I, S. 71; S. 19 und 26 oben bedient sich Elgar im Accompagnement des Klavierstils. — Höchst empfehlenswert!

Bielefeld. P. Teichfischer.

Grässner, A., Sammlung von Liedern und Gesängen für gemischten Chor. Hildburghausen, F. W. & Sohn. 1 M.

Vor mir liegt das erste der aus drei Heften bestehenden Sammlung, das für Kirchenchöre bestimmt ist, während der Herausgeber mit dem zweiten und dritten Heft den Leitern von Schulchören und Gesangvereinen ein brauchbares Material an die Hand geben will. Das erste Heft enthält 76 Gesänge, darunter auch solche mit zwei und drei verschiedenen Texten, für alle Zeiten des Kirchenjahres und für verschiedene Gelegenheiten des christlichen Lebens. Die Gesänge sind, nach einigen Stichproben zu urteilen, leicht ausführbar. Neben Werken von Meistern des Kirchengesanges finden wir auch einige Volksweisen in einer geschickten Bearbeitung des Herausgebers. In Nr. 8, »Heiligste Nacht«, deren Melodie *J. Haydn* zugeschrieben wird, wäre in Takt 14 das eingeklammerte ♮ doch wohl besser fortgeblieben, denn hier a statt as zu singen, würde dem Charakter des Ganzen und vor allen Dingen auch den folgenden beiden Takten widersprechen. Die im Anhang beigegebene Liturgie (nach der Agende der evangelischen Landeskirche) wird gewiß von manchem willkommen geheißen werden.

Vollhardt, R., Op. 10. Zwei geistliche Gesänge für gemischten Chor. Leipzig, Gebrüder Hug & Co.

Nr. 1, »Der Herr ist Meister« (Gedicht von G. von Monsterberg), beginnt sehr stimmungsvoll; im Verlaufe des Chores begegnet einem aber manches, das den guten Eindruck des Anfanges vergessen läßt. Besser gelungen ist das »Gebet«, nach den Versen von *G. W. Schulze.* Max Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 3. Ausgegeben am 1. Dezember 1905.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Camille Saint-Saëns

(geb. am 9. Oktober 1835).

Von **Max Puttmann.**

Die musikalische Welt feierte am 9. Oktober den 70. Geburtstag eines Meisters, der, wenn er auch vielleicht der Allgemeinheit in erster Reihe nur als Opern- und Orchesterkomponist bekannt sein dürfte, doch auch auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition so Hervorragendes geleistet hat und außerdem auch unter den lebenden Organisten einen so bedeutenden Rang einnimmt, daß auch einer Zeitschrift, wie die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik«, die Pflicht erwächst, seiner in einem kurzen Leitartikel zu gedenken. Dieser Meister ist *Camille Saint-Saëns.*



Saint-Saëns gehört zu denjenigen Komponisten, bei denen sich die Fähigkeit, die bedeutendsten Werke der Kunst in sich aufzunehmen, mit der gehörigen Gestaltungskraft vereint, um wiederum Werke hervorzubringen, die, wenn sie sich auch an Vorhergegangenes anlehnen, doch niemals den Eindruck einer wirklichen Nachahmung machen. Dazu gesellt sich bei Saint-Saëns ein ausgesprochener Formsinn. Bach und die drei Klassiker sind seine Ideale; und es ist nicht in letzter Linie das Festhalten an den von diesen Meistern geschaffenen musikalischen Formen, was ihn in Deutschland bekannt und beliebt gemacht hat. Neben seiner Liebe zu den Klassikern hat er aber auch stets einen offenen Sinn für die Förderungen gehabt, die die Kunst seitens der Romantiker und Programmmusiker erfuhr, was sowohl seine Instrumentation, als auch teilweise die musikalische Deklamation in seinen Gesangswerken, besonders in seinen Opern, beweisen. Mag uns der Meister auch wirklich einmal ein wenig ostentativ erscheinen, um mit Riemann zu reden; die Mehrzahl seiner Werke atmet doch viel Innerlichkeit. Mehr Lyriker als Dramatiker, hat Saint-Saëns eine große Neigung nicht zum Ostentativen, sondern vielmehr zum Musikalisch-Schönen; und so sehr er auch gegebenenfalls dem poetischen Vorwurf sich anzuschließen vermag, und so sehr er auch bemüht ist, den Inhalt desselben zum Ausdruck zu bringen, er bleibt doch in erster Linie der absolute Musiker, dessen Bestreben besonders dahin geht, ein den

Gesetzen der Schönheit in harmonischer, orchestraler und formaler Beziehung entsprechendes Kunstwerk zu schaffen. Wie wir in seinen Werken nur selten dem Reflektierten und Absichtlichen begegnen, so vermissen wir freilich auch in ihnen das Stürmen der Leidenschaften, das unmittelbar Packende und die Nerven Erschütternde. Und dieser Umstand erklärt auch zur Genüge, weshalb die beiden sinfonischen Dichtungen »Das Spinnrad der Omphale« und »Die Jugend des Herkules« soweit hinter den beiden andern, der Form der sinfonischen Dichtung angehörigen Werke zurückstehen, und weshalb Saint-Saëns als Opernkomponist zu einer unumstrittenen Anerkennung nicht gelangt ist, namentlich bei uns in Deutschland nicht, die wir einen Richard Wagner den Unsrigen nennen.

Des Meisters reiches Können und seine große Schaffenskraft und Schaffensfreudigkeit haben sich ihn auf allen Gebieten betätigen lassen, und aus der großen Zahl von Werken, die er uns bis heute geschenkt hat, mag später noch einiges näher erwähnt werden; für jetzt sei aber zunächst der Versuch gemacht, eine kurze biographische Skizze des Meisters zu geben, wobei sich Gelegenheit finden wird, auch des Klavier- und Orgelvirtuosen Saint-Saëns zu gedenken.

Camille Saint-Saëns wurde als der Sohn eines Beamten zu Paris geboren. Da der Vater schon frühzeitig starb, so lag der Mutter die Erziehung des Knaben allein ob. Der Herzenswunsch der Mutter war, ihren einzigen Sohn zu einem großen Künstler heranbilden zu lassen, und dieser Wunsch konnte um so leichter erfüllt werden, als der kleine Camille vom zartesten Kindheitsalter an das größte Interesse für die musikalische Kunst zeigte. Erst zwei und ein halbes Jahr alt, soll Saint-Saëns bereits Klavierunterricht genossen haben, und seine ersten Kompositionsversuche sollen älter als 65 Jahre sein. Sein Klavierlehrer war der damals in Paris hoch angesehene Camille Marie Stamaty, ein Schüler Kalkbrenners, der seinen Schüler so schnell zu fördern vermochte, daß dieser sich bereits im Alter von zehn Jahren in einem Konzert im Saale Pleyel die ersten Lorbeern als ausübender Künstler erringen konnte. Das Programm enthielt Werke von Bach, Händel, Mozart und Beethoven und zeigte somit deutlich, daß es die Absicht Stamatys war, seinen Schüler nicht etwa nur zu einem Virtuosen, sondern zu einem echten Priester der Kunst zu erziehen. Einige Jahre später trat Saint-Saëns in das Konservatorium ein, woselbst er in dem bekannten François Benoist einen vortrefflichen Lehrer im Orgelspiel fand und außerdem den Unterrichtsklassen der beiden bedeutenden französischen Komponisten Halévy und Reber überwiesen wurde. Im Jahre 1852 bewarb er sich erfolglos um den Römerpreis, hatte dafür aber die Genugtuung, daß bald darauf seine erste Sinfonie in einem Konzert der Société Sainte-Cécile unter vielem Beifall zur Aufführung gelangte.

Diese Sinfonie, das Werk eines kaum Achtzehnjährigen, widmete der Komponist dem Violinisten Fr. J. B. Seghers, der an der Spitze der von diesem im Jahre 1848 begründeten Sociéte Sainte-Cécile stand. Sie besteht aus den üblichen vier Sätzen und lehnt sich an klassische Muster an. Neitzel nennt sie eine liebenswürdige Musik, »das Ganze wäre etwa als ein Mendelssohnisch angehauchter junger Beethoven zu bezeichnen«. Der ersten in Es dur stehenden Sinfonie folgte im Jahre 1859 eine zweite in A moll; sie ist dem bekannten Dirigenten J. Pasdeloup gewidmet und erst im Jahre 1878 veröffentlicht worden. Das dritte und bis jetzt letzte Werk dieser Art aber ist die große im Jahre 1886 komponierte C moll-Sinfonie, dem Andenken des unvergeßlichen Franz Liszt gewidmet. In dieser Sinfonie, die das größte und erhabenste Werk ist, das uns die Muse Saint-Saëns bis jetzt beschert hat, findet auch die Orgel eine wirkungsvolle Verwendung.

Im Jahre 1855 bewarb sich Saint-Saëns mit Erfolg um die Stelle eines Organisten an St. Merry, die er bis zum Jahre 1858 inne hatte, um sie dann mit der an der großen Orgel der Madelaine-Kirche zu vertauschen. Hier erregte er als ausübender Künstler die Bewunderung einer unendlich großen Zahl von Zuhörern. Bald erfreute sich Saint-Saëns auch als Lehrer eines ausgezeichneten Rufes und unterrichtete u. a. am Niedermeyerschen Institut für Kirchenmusik.

So kam das Jahr 1870 heran, in dem Saint-Saëns besonders auf Zureden seines Freundes und Gönners Liszt seine Stellung als Organist und seine Lehrtätigkeit aufgab, um sich auf Konzertreisen als Pianist, Organist und Dirigent zu betätigen und seine Werke bekannt zu machen. Und während unsere Truppen als Sieger in Paris einziehen, sehen wir alsbald einen von Frankreichs besten Söhnen über die Vogesen wandern, um sich das Ohr und das Herz der Deutschen im Fluge zu erobern. Erst war es der ausübende Künstler, der überall Bewunderung erregte, bald aber fing man auch an, sich für den Komponisten Saint-Saëns zu interessieren, und dessen beide sinfonischen Dichtungen »Danse macabre« und »Phaëton« errangen einen bis dahin für ein Orchesterwerk fast beispiellosen Erfolg.

Und was war es, das diese Werke zu einer so unbedingten Anerkennung verhalf? War es das dem Totentanz zu Grunde liegende Gedicht von Henry Cazalis, das natürlich auf keinem Programm fehlen durfte, waren es die in g d' a' es'' gestimmte Geige Freund Heins, die durch die Töne des Xylophons veranschaulichten klappernden Gebeine der Gespenster, der Hahnenschrei und das Schlagen der Uhr im Totentanz und der mit aller Realistik

geschilderte Sturz des übermütigen Sohnes des Sonnengottes im »Phaëton«? Saint-Saëns läßt hier, beiläufig bemerkt, die Geigen über den Tönen des Sextakkordes von Es dur in einer brillanten Steigerung von es' bis b''' chromatisch aufwärts steigen; dann setzt das ganze Orchester einschließlich dreier Pauken, großer Trommel, Becken und Tamtam, im fff mit dem genannten Akkord ein, und gleich darauf stürzen die Geigen durch die Töne des Es dur-Dreiklanges in die Tiefe. Gewiß hat dies alles zum Erfolg mit beigetragen; in erster Linie waren es aber doch die Fülle der musikalischen Gedanken, die interessanten Harmonien und Rhythmen und der formale Aufbau, der sich so ganz mit dem poetischen Vorwurf deckt, das die Werke einen so schnellen Eroberungszug zurücklegen ließ. Weshalb die beiden übrigen sinfonischen Dichtungen des Meisters nicht demselben Interesse begegneten, wie der »Totentanz« und »Phaëton« ist bereits erörtert worden. Es sei hier beiläufig erwähnt, daß auch Liszt einen »Totentanz« komponiert hat, der aber Saint-Saëns in keiner Weise als Vorbild gedient haben kann. Liszt schrieb sein Werk im Jahre 1838 und veröffentlichte es erst 25 Jahre später; dasselbe ist nichts weiter als eine Paraphrase über »Dies irae« für Klavier und Orchester.

Franz Liszt, dem selbstlosen Förderer jedes wahren Talentes, verdankt Saint-Saëns auch in erster Linie seinen Ruhm als Opernkomponist, indem auf Veranlassung Liszts das Weimaraner Hoftheater am 2. Dezember 1877 Saint-Saëns Oper »Samson und Dalila« zum überhaupt ersten Male und mit großem Erfolg zur Aufführung brachte. Außer »Samson und Dalila« sind nur noch die im Jahre 1883 in Paris zum ersten Male gegebene vieraktige Oper »Heinrich VIII.« und das lyrische Drama »Le timbre d'argent«, das unter dem Titel »Die Zauberglocke« erst am 5. Oktober vorigen Jahres in Elberfeld seine deutsche Uraufführung erlebte, in Deutschland bekannt geworden. Saint-Saëns soeben vollendete Oper in drei Akten »L'Ancêtre« wird in diesem Winter ihre Uraufführung in Monte-Carlo erleben.

Seit Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts schränkte Saint-Saëns seine öffentliche Tätigkeit mehr und mehr ein. Ein großer Freund der Natur, pflegt er einen großen Teil des Jahres in irgend einem abgelegenen Winkel, sei es in Algier, in Ägypten oder auf den Canarischen Inseln, zuzubringen. Und diese Freude an der Natur und die damit verbundene Liebe zu einem freien, ungebundenen Leben haben ihn bisher veranlaßt, auf die Annahme irgend welcher festen Stellung zu verzichten; ja, nicht einmal der Umstand, daß seine fünfaktige Oper »Ascanio« aus der Taufe gehoben werden sollte, ließ ihn im Jahre 1890 aus dem sonnigen Süden nach Paris zurückkehren. Während seiner Anwesenheit daselbst entfaltet er aber auch heute noch, als Siebzigjähriger, eine rührige Tätigkeit. So hält er u. a. an der Akademie Vorträge über Künste und Wissenschaften und ist Präsident der »Société de concerts des instruments anciens«. Auch als Schriftsteller hat sich Saint-Saëns gelegentlich betätigt und sowohl einige Operntexte, als auch musikalische Kritiken für verschiedene Zeitungen geschrieben, denn er besitzt, wie ein französischer Schriftsteller sagt, »un grand appetit des choses de l'art, de la science même — pointure, litterature, mathématiques, astronomie —, en un mot, de tous ce qui est intelligent«.

Die Konzert- und Kammermusikliteratur hat Saint-Saëns um manches hervorragende Werk bereichert. Da wären zunächst die Klavierkonzerte zu nennen, unter denen wohl das zweite und vierte, das er selbst gern zum Vortrag brachte, die weiteste Verbreitung gefunden haben. Im Zusammenhange mit den Klavierkonzerten müssen auch die Variationen für zwei Klaviere über das Menuett aus der Sonate Opus 31 No. 3 von Beethoven genannt werden. Das Violinkonzert Opus 20 ist ein wenig spröde, dafür gehören aber Introduktion und Rondo capricio Opus 28 zu den effektvollsten Virtuosenstücken; großer Beliebtheit erfreut sich das Sarasate gewidmete H moll-Konzert. Die Violincellosonate Opus 32 verdient nicht minder oft gespielt zu werden, wie das Klavierquartett in B dur, Opus 41. Mit seinem Septett für Trompete, zwei Violinen, Violoncello, Kontrabaß und Klavier hat er dem erstgenannten Instrument den Weg in die Kammermusik gebahnt.

Daß Saint-Saëns als einer der ersten Orgelvirtuosen unserer Zeit auch für sein Instrument Wertvolles geschaffen hat, ist selbstverständlich. Immerhin ist aber die Zahl seiner Orgelwerke nur sehr gering gegen das, was er für Gesang geschaffen hat, und wenn der Meister in bescheidener Weise seinen Freund Gounod einen Erneuerer der Kirchenmusik nennt, so darf er für sich den Ruf in Anspruch nehmen, einer der ersten Förderer der französischen kirchlichen Kunst zu sein.

Als Organist der Madelaine-Kirche schuf er eine große Anzahl von Werken, die aber einem besonderen Abkommen gemäß erst nach seinem Tode veröffentlicht werden dürfen. Zu den der Allgemeinheit zugänglich gemachten kirchlichen Werken zählen u. a. eine große Anzahl Motetten, eine Messe, ein Requiem und ein Weihnachtsoratorium. Gerade das letztere ist voll entzückender Episoden. Mit einem Pastorale beginnend, setzen dann die vier Solostimmen und endlich der Chor ein, und indem Saint-Saëns die Begleitung immer reicher gestaltet, gewinnt er so eine prächtige Steigerung. Sehr schön ist das »Expectans« für Mezzosopran in Es dur, dem sich ein Terzett für Sopran, Tenor uud Bariton anschließt, mit einer

entzückenden Begleitung in Arpeggien. Der Chor »Quare fremuerunt gentes« birgt eine hübsche Arbeit. Saint-Saëns hält hier ein Motiv in der Begleitung während der Dauer von dreißig Takten fest.

Unter den weltlichen Chorwerken sei vor allem die Ode Victor Hugos »La lyre et la harpe«, für Soli, Chor und Orchester genannt, die der Komponist seinem Lehrer Henri Reber widmete. Das Werk, das in zwei größere Teile zerfällt, will uns die Verschmelzung der christlichen und hellenischen Weltanschauung schildern. Auch dieses Opus zeigt uns in erster Linie den Lyriker Saint-Saëns, der mit Erfolg versucht hat, den Inhalt der Hugoschen Verse zum Tönen zu bringen, und der hier und da durch feine Tonmalerei das Ohr des Zuhörers erfreut. Endlich seien noch das poëme biblique »Le déluge« und die Kantate »Les noces de Promethée«, mit der sich der Komponist im Jahre 1867 einen Preis errang, genannt.

Möge dem Meister, dem es natürlich auch an äußeren Ehrungen nicht gefehlt hat — er ist u. a. Offizier der Ehrenlegion und Inhaber des preußischen Ordens pour le mérite —, ein langer und sonniger Lebensabend beschieden sein.

Zur Beurteilung J. S. Bachs.

Von Dr. **Edgar Istel** (München).

Als historischen Beitrag zur Schätzung des gewaltigen Altmeisters, der aus dem Grabe heraus dem 20. Jahrhundert, das es auf allen Gebieten so »herrlich weit gebracht«, immer gewaltiger und unheimlicher erscheint, mögen hier die fast unbekannten Urteile zweier Männer aus dem Ende des 18. und dem Anfange des 19. Jahrhunderts willkommen sein, die beide Zeugnis für die »wenigen, die was davon erkannt« ablegen und zugleich den besten Gegenbeweis bieten für die unhaltbare Ansicht, die »Musikkritik« sei es gewesen, die im »Falle Bach« sich blamiert habe, während in Wirklichkeit — ungeachtet dieser schriftstellerischen Hinweise bedeutender, allerdings auch selbst schöpferischer Männer — gerade die Praxis die Werke Bachs so vernachlässigte, daß schon 20 bis 25 Jahre nach dem Tode Sebastians man allgemein, wenn vom »großen Bach« gesprochen wurde — Philipp Emanuel darunter verstand.

Chr. F. D. Schubart (1739—1791), der Schwabe, und E. T. A. Hoffmann (1776—1822), der Ostpreuße, beide dichterische und musikalische Gaben in sich vereinigend, mögen als Vertreter Nord- und Süddeutschlands bezeugen, daß man Joh. Sebastians Größe zu allen Zeiten, lange vor der Epoche, da Bach wieder »Mode« wurde, nach seinem tiefsten Gehalte zu schätzen wußte.

So schreibt Schubart in seinen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«[1]) S. 99 f.:

»Sebastian Bach. Unstreitig der Orpheus der Deutschen! Unsterblich durch sich und unsterblich durch seine großen Söhne. ... Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigentümlich, so riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. ... Er spielte das Klavier ebenso stark als die Orgel und umschrieb alle Teile der Tonkunst mit atlantischer Kraft; der komische Stil war ihm so geläufig wie der ernste. Er war Virtuos und Komponist im gleichen Grade. Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker. Er hat viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alle in einem so schweren Stile, daß seine Stücke heutzutage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man sößt da auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bach nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreißende Kleinheitssucht der Neueren hat an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren. Eben dies läßt sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Geschmack, solcher Kunsteinsicht geschrieben, als Bach — aber es gehört ein großer Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, daß kaum zwei oder drei Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrei vortragen können. ... Bachs Klavierarbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke. Wieviel könnten unsere heutigen Klavierspieler von diesem unsterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beifall der Modeinsekten, als um den wichtigern großer Kunstverständiger zu tun wäre.«[1])

E. T. A. Hoffmann, einer der wenigen erlauchten

[1]) Wien 1806, erst lange nach seinem Tode erschienen, jedoch schon während der berühmten Gefangenschaft auf dem Hohenasperg (1777—78) geschrieben.

[1]) Zur näheren Beschäftigung mit Schubart sei eine soeben erschienene Schrift: *E. Holzer*, Schubert als Musiker (Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte, herausgegeben von der württemb. Kommission für Landesgeschichte, Bd. 2. Stuttgart, Kohlhammer) empfohlen.

Geister, die Beethovens ganze Größe zu Lebzeiten des Meisters schon erfaßten, muß schon in seiner Jugend eine große Vorliebe für Bach gefaßt haben. So läßt er in den »Serapionsbrüdern« (»Die Fermate«) »Theodor«, unter welchem Namen er selbst (Ernst Theodor Amadeus, oder eigentlich statt »Amadeus«: »Wilhelm«) in das Gespräch der Freunde eingreift, erzählen: »Daß ich nun endlich alles andere bei Seite geworfen und mich der edlen Musika ganz ergeben, darüber wundre sich niemand, denn schon als Knabe mochte ich ja kaum was andres treiben und klimperte Tag und Nacht auf meines Onkels altem, knarrenden, schwirrenden Flügel. . . . Ganz wunderbar wurde mir dann oft zu Mute, mancher Satz, vorzüglich von dem alten Sebastian Bach, glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung, und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der fantastischen Jugendzeit.« Und in den »Kreisleriana« (No. 4, Beethovens Instrumentalmusik) stellt Hoffmann schon die beiden »großen B«: Beethoven und den »gewaltigen Genius Sebastian Bach« dicht nebeneinander, dann aber (No. 5 in den höchst zerstreuten Gedanken«) spricht Hoffmann ausführlicher von Bach, in einer Weise, die die innigste Vertrautheit mit dem Wesen dieses Meisters verrät.

»Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: ‚Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso, wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom.' Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! — Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters mit all den phantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; sowie in Benevolis,[1]) in Pertis[2]) frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Commensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen. ... Es gibt Augenblicke — vorzüglich, wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen — in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. – Musik! — mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! — Dich in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! — Der Ungeweihte lallt sie nach in kindlichen Lauten — der nachäffende Frevler geht unter im eignen Hohn!«

Und weiterhin jene köstliche Geschichte in »Johannes Kreislers musikalischen Leiden«, wo Kreisler, der zufällig in eine blöde Teegesellschaft Bachs 30 Variationen (die sogenannten Goldbergschen Variationen)[1]) mitgebracht hat, von einem Stutzer, der in seiner rührenden Unkenntnis diese Variationen mit einem seichten Modewerk verwechselt, aufgefordert wird, sie zum besten zu geben. »Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langeweile, denk ich, und arbeitete drauf los. Bei No. 3 entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Tituskȫpfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual ans bis No. 12. No. 15 schlug den Zweiwestenmann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis No. 30 und trank bloß viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese No. 30, das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Variationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. ... So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach. ...«

Aber Hoffmanns Bachbegeisterung war keine blinde. Das beweist am besten seine bisher nicht wieder abgedruckte Besprechung[2]) des zweiten Heftes einer Neuausgabe der »englischen Suiten« (»Allg. Musikal. Ztg.« 1813, S. 68 f.):

»Rezensent zeigt die Fortsetzung dieses Werkes ... mit vielem Vergnügen an, teils um seiner, des Werkes selbst, willen, teils weil diese Fortsetzung einen Beweis gibt, daß sich doch noch ausdauernde Freunde des großen Harmonikers und Helden echt deutscher Musik finden. Eben dies Werk, wiewohl bei weitem nicht unter den gelehrten und auch nicht unter den originellsten des Meisters, ist doch reich an Schönheiten und, weil es leichter zu verstehen, auch leichter als die meisten andern auszuführen ist, wird es denen ganz besonders zu empfehlen sein, die sich an S. Bachs Weise noch nicht gewöhnt haben, aber daran gewöhnen oder wenigstens sie einigermaßen kennen lernen wollen. Diese mögen nur nicht ablassen, wenn ihnen selbst diese populären Sätze erst gar nicht recht schmecken wollen. Das kann bei der Eigentümlichkeit des

[1]) Orazio B. (1602—1672) schrieb unter andrem eine 48 stimmige Messe.

[2]) Jacopo Antonio P. (1661—1756).

[1]) Für das heute nicht mehr gebräuchliche Klavier zu zwei Manualen geschrieben, auf unsern Klavieren zum Teil sehr schwer ausführbar. *Rheinberger* hat dies grandiose Werk für 2 Klaviere bearbeitet, aber selbst große Bachenthusiasten kennen es nicht!

[2]) Die soeben erschienene zweite Auflage der Hoffmannschen Schriften (bei Hesse, herausgegeben von *Grisebach*) enthält nun auch, nachdem ich gelegentlich einer vom Herausgeber in seinem neuen Vorwort zitierten ausführlichen Besprechung das Fehlen der musikalischen Aufsätze in der ersten Auflage bedauert hatte, diese zum größten Teile, allerdings leider mit äußerst fehlerhaften Notenbeispielen. Der Aufsatz über Bachs englische Suiten fehlt auch hier. (Vergl. meinen Aufsatz: »E. T. A. Hoffmann als Musikschriftseller.« »N. Z. f. M.« 70. Jahrg. No. 45 f.)

Verfassers und bei der gänzlich verschiedenen Richtung, welche die Tonkunst in neueren Zeiten genommen hat, gar nicht anders sein. Ebensowenig kann es anders sein, als daß die ernsthaften, mit den rechten Ansichten zur Sache gehenden, nicht bloß flüchtiges Amüsement (ohne Beschäftigung des Denkvermögens) suchenden Freunde der Kunst darin Belehrung und Genuß finden werden, wenn sie sich nur erst beharrlich gleichsam hineingespielt haben werden. Daß dies letzte notwendig sei, auch dem sonst nicht Ungebildeten, wird um so weniger befremden, wenn man sich erinnert, daß es wohl jedem mit allen ganz eigentümlichen und durch lange Zeit und ganz veränderten Zeitgeschmack von ihm und seiner Weise getrennten Werken der Kunst oder der Wissenschaft nicht anders gegangen ist. Oder muß nicht jeder, der auf sich selbst geachtet hat, und aufrichtig ohne Affektation und Vorurteil sprechen will, eingestehen, es sei ihm einstmals (um recht auffallende Beispiele anzuführen) Homer schwerfällig, kalt, monoton und selbst öfters langweilig, Plato weitschweifig, abspringend, dunkel und wunderlich, Albr. Dürer gemein, übertrieben, steif, ja sogar nicht selten ganz abgeschmackt und lächerlich vorgekommen? Und was sind sie ihm geworden, nachdem er sich in sie hineingelesen, hineingesehen hatte! Damit soll aber gar nicht behauptet sein, daß nicht auch S. Bach seiner Zeit manche Opfer gebracht hätte, besonders in dem, womit er sich damals als gefällig zeigen wollte, — in dem, was damals galant hieß und eben dies hier genannte Werk, das mehr dem großen Publikum und nicht, wie z. B. das wohltemperierte Klavier, vornehmlich den Studierenden und Künstlern gewidmet war, enthält allerdings Stücke, die jetzt den wenig anziehen können, der nicht zugleich ein historisches Interesse an ihnen nimmt, oder sie als Vorübungen zu den eigentümlicheren tieferen und schwereren Bachschen Werken betrachtet (wir rechnen hierher vornehmlich in dieser Nummer die Allemande S. 8 und die Courante S. 9 f.).[1]) Aber was liegt nicht in dem ersten großen Satz für die Kunsteinsicht und in der Sarabande S. 10 f. zugleich auch für das Gefühl? Die letzte Behauptung befremdet wahrscheinlich die meisten Leser, denn wir wissen es wohl, daß gar viele sich einbilden, wenn die Rede von S. Bach sei, dürfe man an das Gefühl gar nicht denken. Solch eine vorgefaßte Meinung wird vergeblich durch Worte, und nur durch eigene, unmittelbare Anschauung bekämpft. Rezensent setzt daher die Sarabande ohne irgend eine Anmerkung hierher, außer daß man sich an den veralteten Namen nicht stoßen, sondern das Stück nur schlechthin Andante nennen, übrigens aber es ganz genau, wie es steht und vornehmlich auch mit sorgfältigster Beobachtung aller Bindungen spielen möge. Wer ihm alsdann noch keinen Geschmack abgewinnen kann — nun, für den sind auch die kleineren und letzten Werke S. Bachs nichts: das tut aber ihrem Werte und dem Urteil der Kunstverständigen ebensowenig Eintrag, als wenn mancher Beschauer auch von einem der einfacheren Dürerschen Bilder gleichgültig und vielleicht achselzuckend weggeht.«

Wir sehen hier, daß Hoffmann zum mindesten die Motetten, das wohltemperierte Klavier, die Variationen und die Suiten genau kannte, und was wollte das heißen in einer Zeit, die Bach ähnlich behandelte wie nach Lessings Epigramm den Dichter des »Messias«:

> Wer wird nicht einen Klopstock loben,
> Doch wer ihn lesen? Nein,
> Wir wollen weniger erhoben
> Und mehr gelesen sein!

[1]) Hoffmann spricht von der 6. Suite in Dmoll.

Lose Blätter.

Über die Bildung freiwilliger Kirchenchöre.

Von Paul Blumenthal,
Königl. Musikdirektor in Frankfurt a. O.

Bekanntlich hat die Vierhundertjahrfeier des Lutherjahres 1883 überall in den deutschen Gauen eine Begeisterung für die Sache des evangelischen Glaubens hervorgerufen, wie solche kaum vorher geahnt werden konnte. Daß diese sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik ganz besonders erfreulich bemerkbar gemacht hat, beweist das Emporblühen von Gesangschören in allen Kirchensprengeln unseres Vaterlandes. Die Lokalvereine schlossen sich zu Kirchenchorverbänden zusammen, deren Leitung Männern mit warm erglühtem Herzen, klarschauendem Blick und eingehender Sachkenntnis übertragen wurde. Mit hoher Freude kann uns der Hinblick auf die Tatsache erfüllen, daß nunmehr nahe an 2000 Lokalvereine mit über 60000 aktiven Mitgliedern der Musica sacra eine Pflegstätte bereitet haben.

Viel zu diesen erfreulichen Erfolgen hat das anabatische Verfahren der leitenden Organe beigetragen, welche in einsichtsvoller Erkenntnis der Sachlage sich bewußt waren, daß auf dem Boden der Gemeinden der kirchliche Chorgesang einsetzen, anwurzeln und daraus Nahrung für sein Wachstum erhalten müsse.

Von großer Wichtigkeit erscheint darum die Beantwortung der Frage: »Wie ist die Bildung freiwilliger Kirchenchöre am zweckentsprechendsten zu fördern?«

Nach drei Gesichtspunkten hin möge dieselbe erwogen werden:

I. Gewinnung und Sammlung der freiwilligen Kräfte,
II. Mittel, sie zusammenzuhalten,
III. Die kirchlich-musikalische Erziehung derselben.

Gewinnung und Sammlung freiwilliger Kräfte kann als Erntearbeit bezeichnet werden, die aber nur dort auf Erfolg rechnen mag, wo bereits in der Schule

der Boden zubereitet und guter Same eingestreut worden ist. Zu dem Zwecke muß der Lehrer sich angelegen sein lassen, in den jugendlichen Herzen Lust und Liebe zum Gesange zu erwecken und seine Schüler mehr und mehr dahin zu befähigen, daß sie würdige Gefäße zur Aufnahme der Schätze unseres altehrwürdigen Choralgesanges werden, die ihnen für das Leben mitgegeben werden sollen. Schon auf der Unterstufe beginnt darum die Einprägung geistlicher Melodien. Die Schule wird hier bereits wesentlich durch den Kindergottesdienst unterstützt, welcher die Kleinen außer mit den Choralweisen auch mit den geistlichen Volksliedern bekannt und vertraut macht. Früher waren es zudem noch die häuslichen Morgen- und Abendandachten, bei welchen die Eltern mit den Kindern ihre Choräle sangen; diese löbliche, echt evangelische Sitte gehört, wie die Kurrende, leider vergangenen Zeiten an.

Während sonntäglich die Stimmen der Kinder sich im Choral mit der singenden Gemeinde vereinen, so tritt doch bei Festgottesdiensten fast überall schon der Kindergesang selbständig hervor; denn entweder als Introitus oder als Einlage nach der Liturgie erklingen unter Orgelbegleitung ein- oder auch mehrstimmige Lieder und Hymnen, der weitverbreiteten »Kinderharfe« oder ähnlichen Sammlungen entnommen. Vorgeschrittene Chöre bringen wohl auch einen mehrstimmigen a-capella-Gesang aus Sammlungen von Rud. Palme u. a. zu Gehör.

In diesen Kinderchören strahlt uns sozusagen das Morgenrot unseres kirchlichen Chorgesanges entgegen.

Nach ihrem Austritt aus der Schule werden in vielen Orten die eingesegneten Knaben und Mädchen Jünglings- und Jungfrauenvereinen zugeführt, wo sie Gelegenheit haben, die Beziehungen, welche die Schule zur geistlichen Musik bereits angeknüpft hat, weiter zu fördern und zu festigen. Auch hier ist eine neue Bildungsstätte für die freiwilligen Kirchenchöre zu suchen. Nicht unerwähnt sei dabei, daß der Ortspfarrer als Vereinsleiter, auch wohl die Pfarrersfrau anregend wirken können. Aus meiner langjährigen auf Dienstreisen gemachten Erfahrung kann ich z. B. bestätigen, daß es schon mancher Pfarrersfrau gelungen ist, einen Frauenchor zu sammeln und heranzubilden, der dann unter Leitung des Ortskantors mehrstimmige Tonsätze gelegentlich der Festgottesdienste recht erbaulich gesungen hat.

Eine jedem Dirigenten bekannte Tatsache bestätigt es, daß Frauenstimmen für chorische Zwecke verhältnismäßig leicht zu gewinnen sind. Nach dieser Erfahrung möchte es behufs Komplettierung eines gemischten Chores angebracht erscheinen, mit dem Einfluß der Frauen auf die Männer zu rechnen. Geschieht dies in einer der Sache des Kirchengesanges würdigen Weise, so dürfte der Erfolg kaum zweifelhaft sein. Leider macht sich der Mangel an leistungsfähigen Männerstimmen, namentlich an Tenorstimmen, in den meisten Dorfgemeinden recht fühlbar. Auf diese Wahrnehmung fußend, hatte der »evangelische Verein für geistliche und Kirchenmusik der Provinzen Ost- und Westpreußen« 1886 ein Konkurrenzausschreiben an jetzt lebende Kirchenkomponisten zum Zweck der Zusammenstellung eines Kirchenchorbuchs veranstaltet. Dieses Sammelwerk enthält in 3 Bänden Motetten, Sprüche und liturgische Chorsätze für Sopran, Alt und mittlere Männerstimme, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend und nach dem Kirchenjahr geordnet. Das Unternehmen hat sich bewährt; die genannte Sammlung kann sich bereits großer Verbreitung erfreuen.

Die Küstenbewohner unseres Vaterlandes haben, wie die bekannte Redensart »Frisia non cantat« bekundet, geringere musikalische Anlagen und Neigungen als die Bevölkerung Mittel- und Süddeutschlands. Diese Erfahrung macht sich auch auf kirchengesanglichem Gebiete bemerkbar; doch wird seitens der Chorverbandsleitungen auch hier aufs fleißigste zur Verwirklichung des hohen Zieles hingearbeitet.

In Ermangelung eines gemischten Chors führt zuweilen ein Männerchor die Festgesänge aus. Selten aber dient ein solcher ausschließlich kirchlichen Zwecken und läßt sich nur ad hoc zur Ausschmückung der Gottesdienste bereit finden. Obgleich dies immerhin anerkennens- und dankenswert ist, kann doch ein Männerchor niemals einem gemischten Chor gleichwertig erachtet werden. Der vierstimmige Männergesang ist eben das Kind einer jüngeren Kunstepoche und wird nimmermehr im stande sein, die Wirkung des durch die Jahrhunderte kultivierten, erprobten und sanktionierten gemischten Chors auch nur annähernd zu erreichen. Schon sein beschränkterer Tonumfang, wie auch die weit geringere Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit seiner Stimmen weisen ihm bescheidenere Grenzen zu.

Hat ein zusammengebrachter Chor leistungsfähige Mitglieder, so braucht derselbe keineswegs numerisch stark zu sein, um zu wirken. Es sei hier daran erinnert, daß die Kantorei des Herzogs Moritz von Sachsen, welche derselbe 1548 zu Dresden gründete und die vom Kapellmeister Johannes Walther geleitet wurde, aus drei Bassisten, vier Tenoristen, drei Altisten (wahrscheinlich Falsettisten) und neun Knaben bestand. Ein kleiner geschulter Chor, aus gesanglich veranlagten Mitgliedern bestehend, ist mehr wert als ein vielköpfiger mit einer Anzahl von Gesangsstatisten. Nicht so dachte der verehrungswürdige und um die Musica sacra hochverdiente Kaiser Karl der Große, der zwar selbst Chöre unter seinen Klerikern einrichtete und eigenhändig den Taktstock schwang, aber — wie sein Biograph erzählt — auch die unmusikalischen Geistlichen in diesen Chor einreihte, die dann genau Mienen und Geberden der Sänger nachahmen mußten.

Wie beim Erntegeschäft die Arbeit des Abmähens für den Landmann vollständig nutzlos sein würde, wenn er sich lediglich damit begnügen und die ährentragenden Halme nicht auch zu Garben zusammenbinden wollte, um sie vor schädlichen Witterungseinflüssen, vor dem Überfall der Vögel und anderen Übelständen zu bewahren und sie für die Einsammlung in die Scheuern geeignet zu machen, so ist mit der Gewinnung der freiwilligen Kräfte für einen Kirchenchor nichts erzielt, wenn dieselben nicht zu einem Sangeskörper fest geeinigt, also zusammengehalten werden.

Zu den Mitteln, solches zu erreichen, gehört wohl vorwiegend der Einfluß, welchen der Pfarrherr und angesehene Gemeindemitglieder auf die kirchlichen Sänger auszuüben vermögen. Wo der Geistliche sich selbsttätig an den Übungen seines Kirchenchors zu beteiligen im stande ist, oder doch wenigstens durch öfteres Erscheinen bei denselben sein Interesse bekundet, an freundlichen, anerkennenden Worten für den Dirigenten wie für die Chormitglieder es nicht fehlen läßt, da werden Chorleiter und Sänger mit Lust zu gemeinsamem Streben sich enger zusammenschließen und mit Eifer ihre Leistungen zu fördern sich bestreben. Gewiß wird jeder Geistliche, wenn er der großen Bemühungen unseres Dr. Martin Luther um die musikalische Ausschmückung des Gottesdienstes eingedenk bleibt, sich ein warmes Herz und einen regen Sinn für den Zusammenhalt und die weitere Förderung seines Kirchenchors bewahren. Für diesen

Zweck bleibt ferner die moralische Einwirkung, welche ältere, erfahrene Sänger auf die jüngeren Kräfte üben, sehr beachtenswert. Es möge darum der Dirigent bestrebt sein, jene möglichst lange seinem Chor zu erhalten und sie vielleicht durch ein Ehrenamt, wie etwa Rendant der Vereinskasse, Archivar des Notenmaterials oder durch den Titel eines Chorältesten auszuzeichnen. Die Verleihung einer derartigen Würde wird ein verständiges Mitglied keineswegs eitel machen, wohl aber dasselbe zu erneutem Eifer für die Sache seines Kirchenchors anspornen. Ein anderes Mittel, die freiwilligen Kräfte zusammenzuhalten möchte darin bestehen, daß die Kollegen des Dirigenten sich bereit finden, den Vereinsbestrebungen Unterstützung zu gewähren. Wie oft ist es leider der Fall, daß namentlich die jüngeren Lehrer, obgleich im Besitz einer ausgiebigen und sicher treffenden Stimme, es von der Hand weisen und es als einen lästigen Zwang ansehen, dem Gesangschor ihrer Ortskirche beizutreten. Wieviel mehr Lust würde in den dilettantischen Mitgliedern erweckt werden, wenn sie Gelegenheit hätten, ihre Partie an der Seite sie unterstützender gebildeter Sänger zu üben. Verhältnismäßig wenige freiwillige städtische Kirchenchöre gibt es, in denen die Lehrer das Hauptkontingent der Männerstimmen stellen.

Unstreitig wird einem Kirchenchor der Zusammenhalt auch durch die Wahl des Tonstoffes gewährt, der zur Einübung kommt. Bilden leicht ausführbare, dabei melodiös ansprechende, selbstredend in kirchlichem Stil und Geist gehaltene und nicht etwa den englisch-amerikanischen, süßlichen Charakter tragende Tonstücke den Übungsstoff, so wird die Lust aller Sänger, dergleichen Vokalsätze zu studieren, sofort spürbar sein; wo aber die Kräfte der Chormitglieder an der qualvollen Einstudierung schwieriger, dabei vielleicht noch gehaltloser Kompositionen versagen, da muß naturgemäß bei den meisten die Liebe zur Sache schwinden, und der Dirigent darf sich nicht wundern, wenn bei fortgesetzten dahinbezüglichen Fehlgriffen manche sonst wohl brauchbare Sänger dem Chore auf Nimmerwiedersehen Valet sagen. Darum sei den Chorleitern nach der besagten Richtung hin große Vorsicht angeraten.

Ungemein viel liegt an der Persönlichkeit des Dirigenten, von der später noch die Rede sein soll. An dieser Stelle sei nur folgendes gesagt: Vermag der Chorleiter, der in Bezug auf Ordnung und Pünktlichkeit den Sängern als Vorbild dienen muß, anregend zu dirigieren und bei aller gebotenen Strenge doch einen modus vivendi zu beobachten, dann werden sich die Chormitglieder mit Freuden um ihn scharen, seinem Direktionsstabe gern folgen und in der Werbung neuer Mitglieder selbsttätig sein.

Zwecks des Zusammenhalts ist es auch unumgänglich notwendig, daß die einmal festgesetzten Übungszeiten regelmäßig innegehalten werden; denn es muß als unbestrittene Tatsache gelten, daß Ausfall oder Verschiebung der Übungstermine stets schädigend auf das Vereinsleben wirken. Letzteres zu stärken und zu befestigen, bieten gemeinsame Ausflüge, Missionsfeste, Stiftungsfeste des Jünglings- oder Jungfrauenvereins u. dergl. m. gute Gelegenheit. Sind zu wohltätigen Zwecken kirchliche Gesangsaufführungen in Konzertform mit einfachem, geschmackvoll zusammengestellten Programm, in welchem Chor-, Solo- und Orgelvorträge angemessen wechseln, zu ermöglichen, so werden solche Darbietungen ebenfalls sich als ein gutes Mittel erweisen, dem Kirchenchor neue Freunde zuzuführen und seine Mitglieder enger miteinander zu verbinden. Das die Mitglieder umschließende Band wird auch dann gefestigt, wenn dieselben in Freud und Leid einander herzliche Teilnahme mit der Tat bekunden. Tritt z. B. der Chor zusammen, um einem seiner Mitglieder ein Traulied zu singen, so ehrt und erfreut er nicht bloß das feiernde Paar und die hochzeitliche Versammlung, sondern empfindet dadurch auch selbst eine innere Genugtuung und Befriedigung, die wiederum geeignet ist, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit reger zu machen und zu kräftigen.

Im Hinblick auf die edle Sache, die hier zur Behandlung kommt, berührt es gewiß gerade nicht anmutend, die Geldfrage erwägen zu müssen, die leider unabweisbar ist und bezüglich der Beschaffung des Lokals, des Notenmaterials, des zur Übung zu benutzenden Instruments usw. notwendigerweise zu beantworten bleibt. Abgesehen davon, daß die Benutzung eines Gasthauslokals der Würde unserer Sache wenig entspricht, würde in solchem Falle der Wirt Saalmiete beanspruchen oder bei Erlassung derselben doch darauf rechnen, daß die Sänger durch Konsumierung von Getränken ihn für den Saal und für das bei den Übungen gebrauchte Instrument entschädigen. Um solchen Verbindlichkeiten aus dem Wege zu gehen, möchte vorgeschlagen werden, das Schullokal, wie dies auch vielfach geschieht, zu Übungszwecken zu verwenden und dem dirigierenden Lehrer eine Vergütung für die Benutzung seines Instruments zu gewähren, falls die Beschaffung eines besonderen Klaviers für den Kirchengesangverein nicht zu ermöglichen ist. Der Ankauf der Noten wird wohl zumeist aus der Kirchenkasse bestritten; doch würde es ratsam sein, in Anbetracht der notorischen Armut mancher Kirchenkasse, daß zu obigem Zwecke von den Chormitgliedern ein, wenn auch noch so geringer Beitrag erhoben werde, der günstigenfalls ja auch bei Bestreitung der Ausgaben für gemeinschaftliche Ausflüge u. dergl. Verwendung finden kann. Am besten wird es freilich sein, wenn die Kirchengemeinde diese vorerwähnten Ausgaben deckt; denn der Kirchenchor muß immerhin als ein Institut der Kirchengemeinde angesehen werden, und diese hat es als eine Ehrenpflicht zu erachten, den Chor nach Möglichkeit zu unterstützen. Dieser Auffassung haben auch vordem diejenigen Städte Sachsens und der Lausitz gehuldigt, in welchen sogenannte »Kantoreien« errichtet wurden. Gewiß wird auch mancher kirchlich angeregte Patronatsherr es sich nicht nehmen lassen, den erhabenen Zweck zu fördern und aus seinen Privatmitteln Unterstützung zu bieten. Fühlt sich somit der Chor, der doch freiwillig seine Kräfte zur Verfügung stellt, von Geldausgaben völlig entlastet, so wird diese Erfahrung wiederum wesentlich seinen Zusammenhalt fördern. —

Um das in die Scheuern eingeerntete Getreide für Nahrungszwecke verwendbar zu machen, bedarf dasselbe besonderer Zubereitung; die Körner werden aus den Ähren gelöst, sorgfältig gereinigt und gemahlen. So bedarf der aus freiwilligen Kräften zusammengestellte Chor der kirchlich-musikalischen Erziehung, wenn er seinen Zweck, die Gemeinde des Herrn wahrhaft zu erbauen, vollkommen erfüllen soll. Diese kirchlich musikalische Erziehung ist vorwiegend Aufgabe des Dirigenten, auf dessen Person wir hier zunächst hingewiesen werden

Luther sagt einmal von Josquin de Près, dem berühmten Meister der niederländischen Schule: »Josquin ist der Noten Meister, die haben's müssen machen, wie er's wollt'; die anderen Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten wollen.« Dieser Ausspruch Luthers ist leider zum öfteren auf solche Dirigenten anwendbar, welche, wie bereits oben angedeutet, sich noch häufig

genug abmühen mit Einübung von Tonstücken, welche musikalisch wenig gehaltvoll, andrerseits aber mit einer Menge sanglicher Schwierigkeiten behaftet sind. Ein geschickter, umsichtiger und in der Gesangliteratur bewanderter Dirigent wird solche Hindernisse zur Förderung seines Chors zu vermeiden wissen; er wird die richtige Auswahl des Gesangstoffes treffen und sich nicht von den Kompositionen gewissermaßen tyrannisieren lassen. Vor allem gehört zu den notwendigen Eigenschaften eines Chorleiters, daß er ein gebildeter Sänger und guter Gesanglehrer sei, der seinen Sängern möglichst kunstgemäße Tonbildung, saubere Intonation, dynamisch richtigen Vortrag und verständliche Aussprache beizubringen vermag, zugleich auch befähigt ist, ihnen in einfach faßlicher Form über Wesen und Struktur der Gesänge, über die Verwendung der darin enthaltenen Motive usw. das Verständnis zu öffnen, ihnen daneben auch hin und wieder einige interessante Mitteilungen über diesen oder jenen Tondichter zu geben. Das alles hilft verständige Sänger heranbilden.

Das Seminar kann nach seinem Lehrplan perfekte Dirigenten im kunstgemäßen Sinne nicht hervorbringen. Das Königl. akad. Institut für Kirchenmusik vermag nur immer eine geringe Anzahl musikalisch veranlagter Lehrer für den Dirigentenberuf fähig zu machen. Der vor etlichen Jahren von der hohen Behörde eingerichtete mehrwöchentliche Orgelkursus in Berlin ist nur im stande, der Kürze wegen hier und da Anregung zu geben und hat es in erster Linie mit der weiteren Ausbildung des praktischen Orgeldienstes zu tun. Es wird also das beste sein, daß die des Rats bedürftigen Dirigenten solchen bei erfahrenen Kollegen einholen, bezw. daß Gemeinden, welche ihren Chorgesang aufbessern wollen, den lernbedürftigen Dirigenten behufs weiterer Ausbildung zu Männern schicken, die sich auf diesem Gebiete bewährt haben. Selbstbelehrung aus hymnologischen Werken dürfte ebenso dringend empfohlen sein. Anregend wird auch der Meinungsaustausch wirken, welchen die Chorleiter gelegentlich der Kreis-Lehrerkonferenzen pflegen können.

Mancher Dirigent sieht seinen neu entstandenen Kirchenchor als ein bereits fertiges Institut an, ohne zu bedenken, daß ab ovo angefangen werden muß, wenn die Entwicklung eine normale, progressiv fortschreitende sein soll. Es bleibt darum geboten, sich in der ersten Zeit mit der Einübung leicht gesetzter vierstimmiger Choräle und ähnlich gearbeiteter homophoner Tonsätze zu befassen. Wie hoch im Werte einfache, nota contra notam gesetzte Vokalstücke bei den größten Komponisten von jeher gestanden haben, davon gibt uns Haendel den besten Beweis, dessen Lieblingsmotette der schlichte Chorsatz von Jacobus Gallus »Ecce quomodo moritur justus« gewesen war. Luther liebte vor allem die Arbeiten Johann Walthers und Ludwig Senfls, von welch' letzterem Tonsetzer er sagte: »Eine solche Motetten vermöcht' ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollt', wie er denn wiederum nicht einen Psalm predigen könnte, als ich. Aber niemand ist zufrieden mit seiner Gabe und läßt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat. Alle wollen sie der ganze Leib sein, nicht Gliedmaßen.«

Berufene Musiker haben in den letztverflossenen Dezennien die gediegenen und leicht sanglichen Tonwerke alter Meister in Sammelwerken herausgegeben, so daß ein umsichtiger und mit gutem musikalischen Geschmack begabter Dirigent gar nicht in Verlegenheit um geeigneten Tonstoff für seinen Kirchenchor kommen kann. Es sei nur erinnert an die Sammlung »Siona« von Erk und Greef, an den »Schatz der evangelischen Chormusik« von Schoeberlein, sowie an Carl Steins »Sursum corda« und die Chorbücher von Rud. Palme. Empfohlen seien den Dirigenten auch die Motetten von Engel, vornehmlich aber diejenigen von Ed. Grell. Leistungsfähigere Kirchenchöre in den Städten werden an den herrlichen Schöpfungen der Leipziger Tonmeister Moritz Hauptmann und E. F. Richter, sowie an denen des unvergeßlichen Alb. Becker, weiland Direktor des Berliner Domchors, Erbauung und Veredlung ihres Geschmacks finden und gewinnen.

Bei der kirchlich-musikalischen Erziehung der gewonnenen freiwilligen Gesangskräfte ist selbstredend auch die richtige Stellungnahme des Chors zur Gemeinde zu bedenken. Die katholische Kirche hat ja ein besonderes Interesse an der Pflege der Kirchenchöre, da der Chorgesang einen integrierenden Teil der Messe ausmacht. Die evangelische Kirche kennt heutzutage die »musikalische Messe« nicht mehr; doch sind noch ritualmäßige Lieder, die in ihrer Zusammenstellung gewissermaßen die deutsche Messe repräsentieren könnten, in genügender Anzahl und von hohem Werte vorhanden, so z. B. Kyrie, Vater in Ewigkeit (Kyrie), Allein Gott in der Höh' (Gloria), Wir glauben All' an einen Gott (Credo), Jesaias, dem Propheten das geschah (Sanctus), O Lamm Gottes unschuldig (Agnus Dei). Je eine Strophe der genannten Lieder im Wechsel zwischen Chor und Gemeinde gesungen — und zwar von jenem vierstimmig a capella, von dieser unisono unter Orgelbegleitung — möchte zeitweise annehmbar erscheinen als Ersatz für die 4—6 Verse eines Eingangsliedes. Eine solche Wechselbeziehung zwischen Chor und Gemeinde, wie sie ja auch schon lange in der liturgischen Feier der Weihnachts- und Passionsgottesdienste zu finden ist, bringt beide in nähere Beziehung zueinander.

Empfehlenswert für den inneren Zusammenhang des Gemeindegesanges mit dem Chor wird es auch sein, daß letzterer, was leider bis jetzt noch zu wenig geschieht, einstimmig den Gesang der liturgischen Responsorien unterstützt. Hier kann der Chor mittels seiner Sangeskundigkeit nachhaltig wirken, indem er der Gemeinde dazu verhilft, ihre Responsorien mehr und mehr mit charaktervollem Ausdruck und in rhythmisch korrekter Weise zu singen; beides fehlt dem Gemeindegesange noch recht merklich.

Damit die Gemeinde während der Liturgie, die sie mitbetet und mitsingt, nicht eine Unterbrechung oder gar eine Störung ihrer Andacht dadurch erfahren muß, daß der Chor dazwischen seine selbständigen Gesänge vorträgt, ist es notwendig, letztere an bestimmte Stellen im Gottesdienste zu legen. Im Berliner Dome bildet die Motette den Introitus. Auch unmittelbar nach der Liturgie, wenn die Gemeinde wieder Platz genommen hat, ist für den Chorgesang die geeignete Zeit; eine Ausnahme macht freilich die sogenannte große Doxologie von Bortnianski, welche inmitten der Liturgie gesungen und von der Gemeinde stehend angehört wird.

Peinlich berührt werden die Kirchenbesucher, wenn der Chor — wie dies häufig genug vorkommt — das Gotteshaus unmittelbar nach Erfüllung seiner Aufgabe verläßt, wodurch er sehr leicht in den Verdacht einer gewissen Gleichgültigkeit gegen den Gottesdienst kommen kann. Es macht keinen guten Eindruck, wenn die Gemeindemitglieder merken, daß die Chorsänger lediglich ihrer Leistungen wegen zur Kirche gekommen sind. Auch nach dieser Seite hin muß auf die kirchlich-musikalische Erziehung der freiwilligen Sänger eingewirkt werden.

Schließlich sei hier noch die Frage berührt, ob die Mitwirkung instrumentaler Kräfte den Wert der chorischen Darbietungen zu erhöhen geeignet ist, welcher Annahme nicht selten begegnet wird. Sind die zur Aufführung bestimmten Chorstücke originaliter mit Orchester geschrieben, so wird ihre Wiedergabe ohne Instrumente jedenfalls lückenhaft und wirkungslos sein, selbst wenn die Orgel den arrangierten Orchesterpart übernimmt. Aber nur allein dort, wo es an leistungsfähigen Instrumentalisten nicht fehlt, kann — falls die pekuniären Mittel es erlauben — die Aufführung von Kirchenstücken mit Orchester gutgeheißen werden. Jedenfalls bleibt Selbständigkeit in der Reproduktion von a capella-Stücken die Hauptaufgabe des Chors. Die Sangessicherheit würde ihm schwinden, wenn er öfters genötigt sein sollte, Halt zu suchen an den Instrumenten; diese würden auch schließlich (mit Ausnahme der Streichinstrumente, die der gleichschwebenden Temperatur nicht unterworfen sind) seine absolute Tonreinheit gefährden.

Die Erntearbeit ist, wie aus der obigen Darlegung hervorgeht, groß und schwer. Mag aber auch die Gewinnung, Zusammenhaltung und kirchlich-musikalische Erziehung freiwilliger Kräfte zu einem leistungsfähigen Kirchenchor für manchen Dirigenten mit viel Mühe und mancher Sorge verknüpft sein, so soll er dabei treu verharren und des reichen Lohnes eingedenk bleiben, der ihm endlich doch zu teil werden muß. Noch in späten Tagen wird die Gemeinde dem Manne danken, dem es gelang, ihre geistliche Erhebung und Erbauung durch die Macht heiliger Klänge zu fördern.

Josef Reiters »Totentanz«.

Uraufführung im Hoftheater in Dessau am 5. November 1905.

Von Dr. Max Arend.

Diese Blätter brachten vor kurzem eine Besprechung der Kompositionen Josef Reiters aus der Feder von Dr. *H. Schmidkunz.*[1]) Das Schlußzitat dieser Besprechung: »Nur eine kurze Weile noch und sein Name steht auf der Tagesordnung« ist durch die Dessauer Uraufführung des »Totentanzes«, der ersten einen Abend füllenden Oper des Komponisten, seiner Verwirklichung um ein erhebliches näher gerückt.

Der Liebenswürdigkeit der Herzogl. Intendanz — der ich an dieser Stelle dafür öffentlich zu danken habe — verdanke ich Einsicht in den nur als Handschrift und Eigentum des Komponisten gedruckten, im Buchhandel nicht zu habenden Klavierauszug. Auf Grund der Uraufführung und des Studiums dieses Klavierauszuges bin ich in der Lage, über die musikalische Gestaltungskraft des Komponisten das Urteil abzugeben, daß er aus dem Vollen schöpft und die Kompositionstechnik genügend beherrscht. Besonders auf das erstere Moment möchte ich Gewicht legen: da ist nichts Gequältes und Gesuchtes, vielmehr strömt dem Komponisten von allen Seiten Thematisches und Melismatisches zu, und er versteht es, große Linien zu zeichnen und prachtvolle Steigerungen und Entwicklungen zu machen. So ist gleich das Vorspiel an einheitlicher Stimmung, thematischer Arbeit, Aufbau und Instrumentierung prächtig. Freilich kann ich auf der andern Seite nicht verhehlen, daß der Komponist eine Ader für das Volkstümliche hat, die mir die Grenze des Trivialen zu überschreiten scheint. Viel verschuldet in dieser Hinsicht das Textbuch.

Es stammt aus der Feder des Freundes und literarischen Bundesgenossen Reiters, *Max Morold.* Nach einer schlesischen, in den Anfang des 16. Jahrhunderts verlegten Sage haben wir einen verlumpten alten Sackpfeifer, den Tod, vor uns, der uns durch Todesgrauen und Lebenswonne zum Siege der Liebe, durch den Zauberklang seiner Weisen führt. Daß dieser Stoff volkstümlich, mit einem Stich ins Humoristische, und nicht pathetisch behandelt ist, halte ich für einen Vorzug. Aber der Dichter ist dem Fehler anheimgefallen, daß er den Sackpfeifer-Tod farcenmäßig behandelt, anstatt ihm eine verborgene Hoheit beizulegen. So ist mir kaum erträglich, wenn der Sackpfeifer-Tod zum Schlusse seinem Schützling, dem Maler Wido den Rat gibt:

»Ich tät was pfeifen,
Du aber sollst der Welt was malen.«
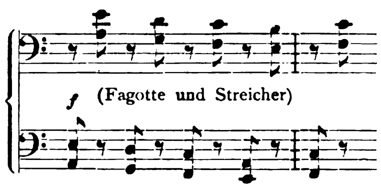
Der Dichter legt augenscheinlich Wert auf den trivialen Nebensinn der Worte »Pfeifen« und »Malen«. Warum? Ich vermag in ihnen nichts als einen sehr trivialen und bedeutungslosen, »faulen« Witz zu erblicken. Und das Leben ist keine Farce, und der Tod erst recht nicht. Was sollen ferner Stellen wie folgende (der Sackpfeifer-Tod zu Wido, dessen Nebenbuhler charakterisierend):

»Ein ekles Aas!
Inwendig voller Würmer.«

Ich habe mir nicht denken können, daß der Dichter lediglich eine für das Drama belanglose Roheit schreiben wollte, und habe deshalb eingehend über diese Stelle nachgedacht. Aber ein Sinn, ja auch nur eine leise Erklärung, ist nicht zu finden. Der Charakterisierte erscheint im Drama als kraft-, leben- und gesundheitsstrotzend, und als brutale Gewaltnatur. Keine Andeutung, daß er sich die »Würmer« durch eine Schuld, durch sein wüstes Leben, oder wie anders zugezogen habe. Auch spielen diese rätselhaften Würmer später keine Rolle mehr. Wenn sie eine Anspielung auf den Tod sein sollen, so ist nicht einzusehen, warum sie gerade dem Nebenbuhler Widos als Attribut beigegeben werden. Auch Wido prangt in Jugendfrische und Lebenskraft. Er bejaht, mit Schopenhauer zu reden, den Willen zum Leben nicht minder kräftig, ist nur minder roh. Der Dichter hat also die Stelle lediglich aus Freude, ich will gelinde sagen, am Auffallenden geschrieben, und da kann ich nicht nachsichtig sein. Die Stelle muß ausgemerzt werden. Sie ist ein Geschwür am Körper der Dichtung. Auch sonst finden sich Trivialitäten genug. So mag man bei einer Hochzeitsfeier, wenn der Champagner gekommen ist, vielleicht zu seiner Nachbarin sagen: »Die Liebe ist süß und das Leben ist schön,« aber in einer Dichtung nehmen sich diese Worte recht geschmacklos aus. Und der Komponist ist verantwortlich für den Text, den er komponiert.

Hervorzuheben ist noch, daß dem Komponisten das Frische, Volkstümliche viel mehr liegt, als das Unheimliche. Im 2. Akt — dem Totentanz auf dem Kirchhofe um Mitternacht — scheint mir seine musikalische Phantasie trotz Xylophon und Quinten:

[1]) Juni-Heft 1905, S. 151/152; Bild und Biographie des Komponisten von Dr. v. Komorzynski bringt dasselbe Heft, S. 137/138; eine Komposition Reiters findet sich in der Musikbeilage dieses Heftes S. 74—76.



gezwungener zu arbeiten. Hier erreicht er nicht den ungleich wirkungsvolleren, freilich auch ungleich verletzenderen Totentanz von Saint-Saëns, trotzdem ihm die Bühne zu Hilfe kommt. Vielleicht vermochte diese wohl mit der österreichischen Heimat zusammenhängende Eigentümlichkeit seiner Begabung den Komponisten dazu, die Charakteristik des Dichters, der den Sackpfeifer-Tod mehr nach der Seite des Lumpenhaften, als des Unheimlich-Hoheitsvollen darstellte, mitzumachen, während doch gerade hier die Tonsprache Gelegenheit gehabt hätte, die Dichtung zu ergänzen.

Diese Schwächen des Werkes heben jedoch nicht auf, daß der Komponist als ursprüngliches und reiches und daher vielversprechendes Talent erscheint. Vermag er, die erwähnten Schlacken abzustoßen, so wird er um so stärker wirken können.

Jedenfalls gebührt der Tatkraft und dem Mute der Dessauer Hoftheater-Intendanz hohes Lob dafür, daß sie dieses Talent zu Worte kommen ließ! Die Ausstattung und Darstellung war prächtig. Besonders hervorgehoben seien das Orchester unter *Mikorey*, der Sackpfeifer des Herrn *Feuge* und der Junker Odilo (das »ekle Aas«) des Herrn *von Milde*. Die Aufführung hatte guten Erfolg. Nach jedem Akt mußte der anwesende Komponist vor die Rampe.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. November. Der schwarze Domino. Mit wie vieler Freude gedachte das ältere Geschlecht stets dieses Scribe-Auberschen Werkes! Ich habe es nie geliebt. Die Artôt hat mir darin einst gefallen, die Lucca später noch mehr. Das Stück war mir stets Puppenspiel, die Musik Tongeklingel. Keine Poesie dort, keine Empfindung hier. F. v. Flotow hat von E. Auber gelernt und seine Melodienbildung nachgeahmt. Hat man jemals das »Hört die Glocken freundlich locken«, oder gar das »Ich kann nähen, ich kann stricken« schön gefunden oder einen seelischen Ausdruck darin entdeckt? Aber man kann recht gut Galopp danach tanzen. — Und wenn ein vornehmes Klosterfräulein, das abends sein Gewand mit einem Ballkleid vertauscht, heimlich ein Tanzfest mitmacht, dann nachts in ein fremdes Haus läuft und als Landmädchen verkleidet bei lustiger Herrengesellschaft aufwartet, sich ins Stift zurückschleicht, wo es gerade zur Oberin ernannt werden soll, als der Geliebte sich einstellt, um des Himmels Braut zu der eigenen zu machen — ist das nicht ein eben so herz- wie geistloses Spiel? — Wenn der Vorhang aufgeht, wird fast eine Viertelstunde lang gesprochen. Plötzlich fangen die Leute an zu singen. Aber wozu denn? Sie hätten doch weiter reden mögen. Zur Musik lag gar keine Veranlassung vor. Der Unterschied zwischen Singen und Sprechen ist bei den Franzosen minder groß als bei uns. Sie besitzen die klangvollere Sprache und reden auf der Bühne immer etwas pathetisch, während sie den Gesang leicht zu behandeln pflegen. Wir sprechen nicht so sorgfältig, geben aber beim Singen meist viel Ton her, so daß bei uns der Unterschied zwischen Singen und Sprechen viel größer ist. — Als nun dieser Domino jetzt nach fast 20 Jahren zuerst wieder auf die Szene der Königlichen Oper kam, erging es dem Publikum wie kürzlich einem meiner Freunde, als ein Gericht Tomaten aufgetragen wurde. Er hatte diese hier ziemlich unbekannte Frucht von Süddeutschen seit lange so sehr loben hören, daß er sie zu kosten begierig war. Nun mundete sie ihm gar wenig, doch er ließ sie sich gefallen. So wird man auch den Schwarzen Domino sich eine Zeitlang gefallen lassen. Angela könnte der Agathe und der Rosina Mutter sein, bleibt aber an Anmut und Liebreiz weit hinter beiden zurück. Die *Farrar* ist eine Mignon und Manon und Margarete; aus der Puppe Angela kann sie wenig machen. *Rich. Straufs* aber zeigte, wie man das Orchester dirigieren muß, wenn es nur eine große Gitarre darstellt. — *Gemma Bellincioni* ist als Gast im Theater des Westens erschienen. Ein wenig hat sie an Stimme eingebüßt, an Gestaltungskraft nichts. Die war ja auch früher schon ihre stärkere Seite. Lehrreich aber war die Erfahrung, daß Tascas Oper A Santa Lucia, die 1892 mit ihr zuerst gegeben wurde, jetzt nur noch geringe Wirkung ausübte, und daß auch die begabte dramatische Sängerin bei weitem nicht mehr den Jubel wachrief, der sie früher umrauschte. Das Unechte verliert allmählich das Aussehen und den Wert, das Echte steigt, wenn auch erst spät, in der Schätzung. Ich werde davon noch ein Beispiel aus dem Konzertsaale anzuführen haben.

Die Königliche Kapelle begann ihre Sinfonieabende, die *Felix Weingartner* wieder leitet, unter regster Teilnahme. Der erste brachte eine neue Sinfonie in fmoll von *G. Schumann*, dem Direktor der Singakademie, der sie selbst leitete. Sie läßt gar deutlich das Bestreben nach etwas besonders Wertvollem erkennen. Ein solches kommt aber nicht zu stande. Leider nach keiner Richtung hin. Das Orchester klingt nicht einmal gut. Vorteilhafter nahm sich das Neue im 2. Sinfonieabende aus, *H. Pfitzners* Blütenwunder und Trauermarsch aus der Oper Die Rose vom Liebesgarten, sowie die Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn. Die ersten beiden Stücke bedürfen zu voller Wirkung die Szene, das dritte aber sollte man nicht ins Theater, nicht an die Spitze des Schauspiels stellen, denn dazu ist es viel zu lang, bedarf eines Orchesters, das man dort selten haben wird und enthält gleich der Leonoren-Ouvertüre den ganzen Handlungsverlauf des Stücks in seiner Musik, wodurch es in den Konzertsaal gewiesen wird. — Der Philharmonische Chor unter *Siegfried Ochs* brachte als Neuheit J. S. Bachs Kantate Der Streit zwischen Phöbus und Pan. Sie ist ein Tendenzstück, eine Kritik der Kritik, die der Tonsetzer und Musikschriftsteller *Scheibe* gegen Bach geübt hatte, der ihn dafür mit Picanders, von ihm in Musik gesetzten Worten einen Midas mit Eselsohren nennt. Wie lieb man den alten Thomaskantor auch haben mag, mit dieser Kantate kann man sich nicht befreunden. Der Eingangs- und auch noch der Schlußchor sind von Bedeutung. Von dem, was dazwischen liegt, muß man die Rezitative bewundern, aber die lange Reihe von Arien mit allen ihren Wiederholungen — warum kürzte man nicht wesentlich? — be-

hagen uns heute doch nicht mehr. Das ist Zopf. Und dann der Text! Echte Naivität, auch Kraftausdrücke der früheren Zeit erträgt man, aber nicht Albernheiten. Wenn man mindestens ein Dutzendmal hören muß: »Aufgeblas'ne Hitze, aber wenig Grütze!« und etwa zwanzigmal: »So wackelt das Herz«, dann ist ein reiner Genuß nicht wohl möglich. — Im ersten seiner Orchester-Abende brachte *Ferruccio Busoni* u. a. acht Orchesterstücke aus seiner Musik zu dem Märchendrama Turandot zur Aufführung. Das ist ungemein reizvolle, interessant gearbeitete Musik in eigenartiger, orientalischer Form und Farbe. Wäre ich Verleger, so hätte ich das Manuskript noch an demselben Abende angekauft. Für den Dirigenten, Pianisten und Komponisten aber war dies erste Konzert des neuen Musikjahres sein erster Glückstag. — Der erste der Modernen Abende, den *B. Stavenhagen* veranstaltete, hatte als erste Nummer E. Boehes Orchesterstück Des Odysseus Heimkehr. Ja, lang war sie, die Heimkehr des Dulders, und wir duldeten unter Musikbegleitung in der Erinnerung mit ihm. Es folgte eine langstielige Ballade von F. Dahn, die A. Ritter mit einer Klavierbegleitung versah, die S. v. Hausegger fürs Orchester setzte. Herr *E. v. Possart* deklamierte das Gedicht — deklamierte in des Wortes ganzer Bedeutung. Aber Metall und Glas, wie verbindet sich das? Wie oft zerriß die Musik den Gedichtfaden, und wie oft geschah es umgekehrt! Auch brauste wohl die Orchesterflut über die doch nicht schwach erklingende Rede dahin. — Es gab aber noch eine zweite Steigerung und den Superlativ des Abends bildete die sinfonische Dichtung »Das Leben ein Traum« von *Friedrich Klose*. »Ach, seufzte nach diesem Konzerte ein Berichterstatter, und ich seufzte mit, käme doch nun bald einmal einer, der nicht instrumentieren kann, der uns dafür aber etwas Ordentliches, Eigenes zu sagen hat!« — Zwei große Orchester, eine Orgel, ein Frauenchor und ein Rezitator werden von *F. Klose* aufgeboten, der nach langer, gleichförmiger Musik, die nur in dem Satze, der den Zauber der Liebe zu schildern hat, etwas freundlich anmutet, endlich dem Deklamator das Wort gibt, damit er auch seinerseits die Jämmerlichkeit des Lebens verkünde. Dysangelist, Unheilkünder, wird er genannt. Schließlich singt ein Chor: »Nirwana!« Ein schrecklicher Orchesterschlag, und alles ist aus. Zunächst das Konzert, und mit dem Herzen voll von Scherben und Asche geht der Zuhörer heim. — Zwei Tage später machte das Konzert von *Oskar Fried* alles wieder gut. Es war das erste der Neuen Konzerte, die er mit dem Sternschen Gesangvereine und dem Philharmonischen Orchester gibt. An der Spitze des Programmes stand der Choral »O Haupt voll Blut und Wunden«, von *M. Reger* in durchaus nicht gut zu heißender Weise bearbeitet. Zunächst singt eine Sopran- oder Tenorstimme eine Strophe, und eine Geige oder eine Oboe kontrapunktieren dazu auf der Grundlage eines Basso continuo; später wird eine Strophe vom Chore im Einklange oder vom Soloquartett ausgeführt, die letzte erst erklingt in kunstreicher Polyphonie. Das Werk machte keinen tieferen Eindruck. So durfte der Choral nicht behandelt werden, es ist gegen seinen allgemeinen Charakter und gegen seinen Sonderinhalt. Auch steht des alten Bach wundervolle Harmonisierung uns allen zu treu und fest in dem Sinn, als daß uns diese Bearbeitung zu Herzen gehen könnte. — *Gust. Mahlers* 2. Sinfonie in c moll war das Hauptwerk des Abends. Wie erhob sie uns trotz der Länge und einiger noch etwas unklaren Stellen! Auch sie schildert das menschliche Leben bis zu seinem oft frühen und jähen Ende. Auch sie nimmt schließlich die Menschenstimme zu Hilfe, aber zu keiner öden Deklamiererei oder zur Nirwanaverkündigung. Eine Altstimme begehrt ein Licht, um zum Throne des Himmelskönigs zu gelangen. »Ich bin von Gott und muß wieder zu Gott« klingt es unendlich rührend. Und mystisch ertönt, wenn der Auferstehungsruf erschallt, wenn die Seele bei der Weltuntergangsmusik erschauert, der Chor der zu unsterblichem Leben sich erhebenden Menschheit. — Die Ausführung der bedeutsamen Musik war vortrefflich, und man darf von den Neuen Konzerten noch viel erwarten. — Vor zehn Jahren fand diese Sinfonie hier fast nur gleichgültige oder laut protestierende Hörer. Jetzt rief sie einen wirklichen Sturm des Beifalls wach. *G. Mahler* war von Wien zur Aufführung hergekommen und saß ganz versteckt im Saale. Das Klatschen nach den einzelnen Sätzen schien ihn gar nichts anzugehen. Am Schlusse aber mußte er endlich den Rufen folgen und den weiten Weg zum Podium machen, um sich von dort aus zu bedanken.

Rud. Fiege.

Dresden. Unser musikalisches Leben stand in letzter Zeit in einer Weise im Zeichen des Namens *Draeseke*, wie dies noch niemals der Fall war. So hoch man den alten Herrn hierselbst immer als einen »Könner« schätzte, so wenig kam er eigentlich zum Worte. In der Hauptsache war es nur das Königl. Konservatorium — die Anstalt, an der er als berufener Lehrer seiner Kunst wirkt — das immer wieder für ihn eintrat. Im übrigen begnügte man sich mit einer Art von platonischer Zuneigung. Man lobte seine Meisterschaft, ging aber seinen Werken aus dem Weg. Jetzt auf einmal tauchten überall »Draeseke-Feiern« auf, sogar in literarischen Vereinen. Das Wunder wirkte der 70. Geburtstag des Meisters! Aber statt daß man nun die Sache ordentlich in die Hand genommen, daß man dem alten Herrn einmal sein Haupt- und Lebenswerk vorgeführt hätte, seinen »Christus«, machte man eben aus einer wirklichen »Feier« eine Menge »Feiern«. Wir meinen, es hätte sich ein Comité bilden und dieses hätte das musikalische Dresden mobil machen müssen. Dann würde etwas Reelles zu stande gekommen sein, und unter allen Umständen hätte man mit einer »Christus«-Aufführung, selbst unbeschadet der Beschaffenheit des Werkes, seines mehr oder minder starken Erfolges wirklich Ehre eingelegt. Von den »Draeseke-Feiern«, die man inszenierte, verdienten nach außen hin eigentlich nur zwei einer besonderen Erwähnung; denn ob man nun mal wieder einige Lieder, eine Ballade, etliche Chöre sang, ein Klavierkonzert und zwei Quartette spielte — noch obendrein bekannte und bewährte Sachen — das wird für die Allgemeinheit ziemlich gleichgültig sein. Etwas anders war es doch schon, daß die Königl. Hofoper und die Königl. Kapelle Notiz vom Geburtstag und Geburtstagkind nahmen. Erstere wartete mit der Neueinstudierung der Oper »Herrat« auf, und zwar am Geburtstag selber, d. i. am 7. Oktober. Letztere spielte in ihrem ersten Sinfonie-Konzert ein neues Werk des zu Ehrenden, ein sinfonisches (Manuskript-) Vorspiel zu *Grillparzers* »Der Traum ein Leben«. Um erst einmal hierbei zu bleiben, so bedauerten wir, daß man nicht die »tragische Sinfonie«, oder die D dur-Serenade Op. 49 wählte, Werke, die zweifellos die Krone dessen darstellen, was *Draeseke* auf dem Gebiete der Orchestermusik schuf. Für das Vorspiel konnte man sich beim besten Willen nicht erwärmen. Es ist nicht Fisch, nicht Fleisch, nicht Programmmusik, nicht Formmusik. Offenbar ein neueres Werk, mutet es an, als sei es ein Versuch der Verschmelzung beider. Der Meister, welcher der Wagner-Liszt-Richtung den Rücken gekehrt hatte,

kam auf seine »alte Liebe« zurück, aber gleichsam nur noch mit halbem Herzen — die andere Hälfte blieb der klassischen Neigung treu. Natürlich flößte das Können, das sich in dem Werke offenbart, wieder die höchste Achtung ein. Nur wird man davon nicht satt und froh.

Da ist denn die »Herrat« immer schon ein anderer Fall. Zeigt sich auch hier das Grundgebrechen der Draesekeschen Muse, der Mangel jener plastischen Prägung der musikalischen Gedanken, aus der sich der erste Faktor jeder Wirksamkeit, die Gegensätzlichkeit, ergibt, so mangelt es doch in diesem Werke an Stelle einer größeren Innerlichkeit und Wärme einer- und an solchen ritterlichen Aufschwungs andererseits nicht. Und man hat die Empfindung, daß Draeseke, wenn er seine schöpferische Phantasie einmal von einem guten, nicht selbst verfaßten Libretto hätte befruchten lassen und ihr dann unter möglichster Zurückdrängung seiner Neigung zur künstlerischen Reflexion die Zügel gelockert hätte, wohl im stande gewesen wäre, einen Erfolg als Bühnenkomponist zu erringen. Läßt es sich doch auch gar nicht abstreiten, daß bisweilen ein dramatischer Nerv gerade in »Herrat« sich regt. Das auf Marschrhythmen sich aufbauende Erscheinen Attilas am Schlusse des ersten Akts, die große Liebesszene zwischen Herrat und Dietrich von Bern, die nur zu lang geraten ist, mögen als beweiskräftige Proben angeführt sein. Doch, wir sehen eben, wir setzen den Text als bekannt voraus, und dabei findet man ihn in keinem der zahlreichen »Opernbücher«. Also: Helke, König Etzels Gemahlin, sind zwei verwundete Helden, Dietrich der Reuße und Dietrich der Berner zur Pflege anvertraut worden. Die gute Dame aber achtet des ersteren, des »holden Blondkopfs«, mehr als des letzteren, und dabei ist jener Etzels Gefangener, dieser sein Freund und Waffengefährte. Da Etzel = Attila, sitzt das Haupt der Königin nicht allzu fest. Zurückgekehrt zu flüchtiger Rast kündet er ihr an, wenn der Reuße ihrem Gewahrsam entkomme, sei es um sie geschehen. Aber der Reuße spottet ihrer und macht sich von dannen. Indessen von unerwarteter Seite naht ihr Rettung. Der Berner, obwohl noch totwund, eilt ihm nach und stellt ihn bei einer Burg im Esthenlande, woselbst eine Holde, Herrat, in Gefangenschaft weilt. Der Reuße fällt im Kampfe und sein Gegner »führt die Braut heim«. Dies die beiden ersten Akte. Der dritte Akt bringt den versöhnenden Schluß. König Etzel hält an der Donau Hof. Da nahen just zur rechten Stunde für den Kopf der Königin Dietrich der Berner nebst Braut. Angesichts dessen, daß es dem letzteren so wohl ergeht, verzeiht Etzel. Wie man sieht, ist blutwenig dramatisches Leben in dem Buche, und vor allem kann man den Gestalten Dietrichs und Herrats in ihrem Liebesverhältnis, da es sich doch nur ganz episodisch gibt, kein tieferes Interesse abgewinnen. Eher noch tritt des ersteren Reckentum wirksam in die Erscheinung und hätte die Oper auch besser »Dietrich von Bern« genannt werden können. Mehr als ein Achtungserfolg war hier also kaum zu erwarten, das wußte man auch schon von der Erstaufführung des Werkes vom Jahre 1892 her. Für den Spielplan also brachte man bald darauf auch etwas anderes neu einstudiert heraus, und zwar *Kienzls* »Evangelimann«. Hanslick zitiert bei Besprechung dieser vertonten Polizeiakten-Geschichte einen Ausspruch Immermanns, der, auf den alten Kotzebue gemünzt, ganz gut auch auf dieses musikalische »Rührstück« paßt und nur ein bischen grob im Ausdruck für unsere jetzigen Ohren ist: »Ich weine in den ‚Stricknadeln‘, in ‚Menschenhaß und Reue‘, worin habe ich nicht sonst geweint? Es gibt in jedem Menschen einen Punkt, der zum Pöbel gehört.« Mit andern Worten den drastischen Wirkungen des »Evangelimann« kann sich schließlich niemand entziehen. Die Hofszene mit Leiermann, Lieder-Sentimentalität und gesungenen Bibelsprüchen geht unbarmherzig auf die Tränendrüsen. Der Schlußakt aber, das Wiedersehen der beiden Brüder und deren angesichts des Todes des Übeltäters erfolgende Aussöhnung greift unwiderstehlich an die Nerven. Merkwürdig, trotz glänzender Darstellung der beiden Hauptrollen seitens der Herren *Burrian* und *Scheidemantel* wirkte gleichwohl das Werk nicht annähernd mehr das, was es vor einigen Jahren wirkte, das heißt »es zieht nicht mehr in dem Maße«. Es scheint also doch, daß man sich ehrlicher als man dachte, zu dem Satze wieder bekennen will: »Heiter sei die Kunst.« Von den Werken, die in der Gefolgschaft des Verismus entstanden und zu denen muß man doch den »Evangelimann« rechnen — »wirkliche Begebenheit« = »Bajazzo«, »bürgerliches Rührstück« = »Die Rantzau« — hat sich jedenfalls nicht eins lebendig erhalten, und nur die »Bauernehre« und eben der »Bajazzo« sind noch Säulen, die von vergangener Pracht zeugen. Daß sie aber »über Nacht« fallen werden, das wieder möchten wir auch nicht behaupten.

Noch hätte man, als gewissenhafter Berichterstatter, aus dem Opernhaus hierselbst davon zu erzählen, daß es in reichstem Rosenschmuck und prunkender Beleuchtung prangend den Kaiser als Gast unsers Königs in seinen Mauern sah und daß man ihm Schuberts »Allmacht« (Bearbeitung von *Liszt*), eine Arie aus Delibes' Lakmé (Frau *Wedekind*) und die Oberon-Ouvertüre, sowie den zweiten Akt aus der »Stummen« in wirklich glänzender Aufmachung bot. Dann aber möchten wir auch noch erwähnen, daß uns die Königl. Kapelle unter *Schuch* in ihrem ersten Konzert als Novität das Vorspiel zu der Musik, die *Hans Pfitzner* zu Kleists »Käthchen von Heilbronn« schrieb, spielte, ein Tonstück, das man nicht anders als erfindungsarme Programmmusik nennen kann und daß Prof. *Oscar Wermann* in einer seiner weit bekannten Sonnabend-Vespern den 16stimmigen Hymnus: »Jakob, dein verlorener Sohn kehret wieder, gräme dich nicht« (Op. 34) von Richard Strauß zur Aufführung brachte. Rückerts Dichtung und ihre Vertonung! — Nun, wir wollen keinen Vergleich anstellen. Zweck dieser Zeilen ist nicht, über Strauß als Kirchenkomponisten zu urteilen. Hier wollen wir nur der wackeren Crucianer und ihres Kantors angesichts einer künstlerischen Tat gedenken. Nicht ohne Sorge werden wir diesen bekanntlich bald aus seinem Amt scheiden sehen; denn was *Wermann* mit seinen Aufführungen für unser kirchenmusikalisches Leben gewirkt, das kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wer wird sein Erbe antreten? — Eine recht bange Frage. Otto Schmid.

Hamburg, Anfang November. Die Hauptereignisse im Oktober bestanden in den beiden ersten philharmonischen Konzerten, dem ersten Abonnements-Konzert der Berliner Philharmonie und der »Uraufführung« des »Bruder Lustig« von *Siegfried Wagner*. Im ersten philharmonischen Konzert spielte *Willy Burmester*, im zweiten *Moriz Rosenthal*. Mochte auch die Begeisterung für das Solospiel dieser beiden ausgezeichneten Virtuosen als Magnet für die Anteilnahme des Publikums gegolten haben, war doch das Interesse für die Erscheinungen auf dem reichen Gebiete der Orchestermusik wieder ein außerordentliches. Herr *Fiedler* brachte mit Schwung und sprühender Lebendigkeit die Sinfonien C moll von Brahms und B dur von Beethoven, »Les Préludes« von Liszt

und Beethovens Ouvertüre »Namensfeier«. Außerdem gab es »Der Schwan von Tuonela« und »Frühlingslied« von Sibelius, Prélude à »L'aprèsmidi d'un Faune« von Claude Debussy und Scherzo a. d. Streichquartett Op. 17 von G. Sgambati, eingerichtet für Streichorchester vom Komponisten. Die zuletzt genannten Novitäten wurden in detailiert feiner Ausarbeitung vorgeführt. Burmester hatte ein klassisches aus Bach, Händel, Martini und Mozart bestehendes Programm gewählt, dem sich ein hübsch klingendes »Morgenlied« von Järnefelt und »Variationen« von Paganini-Burmester anschlossen. Nicht nur die phänomenale, der Beschreibung spottende Technik, auch der von Wärme durchzogene Vortrag erzielten durchschlagenden Erfolg. Rosenthal, der seit mehreren Jahren bei uns nicht erschienen, gab Außerordentliches in der eleganten Übermittelung des Chopinschen Emoll-Konzertes. Ein »Humoreske und Fugato« eigener Komposition über Themen von Johann Strauß elektrisierte derartig, daß noch eine Zugabe bestehend in Chopins Fmoll-Nocturno folgen mußte. Im ersten Abonnements-Konzert der Berliner Philharmonie, das mit der »Rienzi-Ouvertüre« von Wagner in genialer Weise eröffnet und mit Beethovens vierter Sinfonie beschlossen wurde, hörten wir den jugendlichen Klavier-Virtuosen *Mark Hambourg*, der mit großer Bravour das Dmoll-Konzert von Rubinstein spielte. Der fähige Virtuose, für dessen Cantabile-Spiel ich mich nicht erwärmen kann, fand einen succès d'estime. Strauß' phantastisches Tongedicht »Don Juan« stand in der Mitte des Abends. Die Darbietung desselben aus den Händen des wieder reich durch Ovationen ausgezeichneten *Nikisch* war glänzend. Die Uraufführung des »Bruder Lustig« am 13. Oktober fand unter Kapellmeister *Brecher*, die zweite am 17. Oktober unter Leitung Siegfried Wagners statt. Das Werk ging vor vollbesetztem Hause und in Gegenwart vieler Angehöriger und Freunde des Hauses Wahnfried und Vertreter der auswärtigen Fachpresse in Scene. Wie bei den voraufgegangenen Opern entlehnte Wagner auch für seinen »Bruder Lustig« den Grundstoff aus dem deutschen Sagenkreise (zwei Märchen der Gebrüder Grimm) und »Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich« von Th. Vernaleken. Die Figur der Hexe Urne wurde den »Märchen und Sagen der transsilvanischen Zigeuner«, gesammelt von Dr. Heinr. v. Wlislocki, entnommen. Die drei Akte füllende Handlung spielt im zehnten Jahrhundert in einer kleinen fränkischen Stadt. Aberglaube, Spuk und Treue bilden die Hauptmomente des mit großem Geschick kombinierten Werkes. Wagners Vorliebe und umfassende Kenntnis der deutschen Sage, seine hohe Begabung für alles Scenische und dekorativ Wirksame kennzeichnen auch dieses Textbuch, gegen dessen Logik und Wortlaut sich manche Einwendungen machen ließen. Das Hauptmoment fällt auf den Spuk der Urne in der Andreasnacht im ersten Akt und die daraus resultierenden weitausgebauten Verwickelungen, die schließlich zu einem befriedigenden Abschluß führen. Steht anch der in der Bayreuther Schule groß gewordene Regisseur höher als der Dichter und Musiker, so muß man doch dem letzteren auch hier wieder ein Wort verdienter Anerkennung zollen. Denn ist auch die Musik des »Bruder Lustig« nicht als ein Fortschritt gegen den »Kobold« zu bezeichnen, da sie sich auf gleicher Höhe hält, so gebührt ihr doch, namentlich in Bezug auf die Orchestration, das Zugeständnis der Achtung. Am besten getroffen ist die eigenartige Gestalt des Heinrich v. Kempten, der, wenn auch »Bruder Lustig« genannt, diese Bezeichnung in des Wortes strengster Bedeutung hier kaum für sich in Anspruch nehmen darf. Wagner hat auf ihn besondere Liebe verwandt. Ebenso ist die Partie der Walburg, die stellenweise an »Elsa« erinnert, mit großer Sorgfalt durchgeführt, wogegen die Urne in der Schilderung des Höllenspuks und der bürgerlich gesinnte Kaiser, der seinen Bart über alles liebt, kaum mehr als vorübergehend interessieren. Das Bedeutendste, auch im dramatischen Aufbau Wirksamste gibt der zweite Akt mit der Hochzeitsmusik, dem an Weber gemahnenden Walzerthema und dem durch Reiz der Neuheit wirkenden, damals bei Festen üblichen Hahnenschlag. Der Erfolg der Uraufführung, bei dem die persönlichen Sympathien wesentlich mitsprachen, war nach dem zweiten und dritten Akt ein außerordentlicher. Brecher und alle Ausführenden (Frau *Metzger-Froitzheim*, Frau *Fleischer-Edel*, Frl. *von Artner*, Herr *Dawison*, Herr *Pennarini* und Herr *Lohfing*) hatten ihre ganze Kraft darangesetzt, das Werk zur vollen Geltung zu bringen. Auch Herr Oberregisseur *Jelenko* verdient uneingeschränktes Lob. Trotzdem ist zu bezweifeln, ob sich die Oper halten wird.

Professor Emil Krause.

Leipzig, 1. November 1905. Aus der beginnenden Konzertsaison heben sich zunächst die beiden ersten Windersteinkonzerte hervor. Das zweite war das 100. Windersteinkonzert in Leipzig, und gleichzeitig feierte der Dirigent sein 25jähriges Kapellmeisterjubiläum.

Hans Winderstein, geboren am 29. Oktober 1856 in Lüneburg, ein Schüler des Leipziger Konservatoriums (Hermann und Schradieck waren seine Lehrer im Violinspiel, E. F. Richter und Rust in der Theorie), gründete, seit 1880 als Dirigent tätig, seit 1887 Leiter der Philharmonischen Konzerte in Nürnberg, seit 1893 der Münchener Kaimkonzerte, im Jahre 1896 in Leipzig unter Mitwirkung *Eulenburgs*, des Inhabers der bekannten Konzertagentur, und des verstorbenen Redakteurs des »Musikalischen Wochenblattes« und Verlegers von Wagners »Gesammelten Schriften« *E. W. Fritzsch* ein zweites ständiges Orchester und richtete die nach ihm benannten winterlichen Abonnementskonzerte ein. Winderstein hatte lange um die Existenz dieser Konzerte und seines Orchesters zu kämpfen, und vor einigen Jahren war der gefährlichste Zeitpunkt. Eulenburg, der bis dahin die geschäftliche Leitung der Konzerte in der Hand gehabt hatte, gründete ein Konkurrenz-Unternehmen, die »Neuen Abonnementskonzerte«. Die Heftigkeit, mit der dieser Kampf gekämpft wurde, wird dadurch illustriert, daß Winderstein gerichtliche Schritte nötig hatte, um Einsicht in die Abonnentenlisten zu erlangen, und daß er einen neuen Konzertsaal suchen mußte, da ihm Eulenburg den Krystallpalast weggenommen hatte. Winderstein hat auf der ganzen Linie gesiegt: gerade in diesem Jubiläumsjahre haben die »Neuen Abonnementskonzerte« aufgehört zu bestehen; wir freuen uns des Sieges der Persönlichkeit über die Kapitalmacht. Die Winderstein-Konzerte haben das doppelte Verdienst, einmal große Konzerte einem weitern Publikum zugänglich gemacht zu haben, als das Gewandhaus aus räumlichen und finanziellen Gründen kann, dann aber auch der modernen Musik Eingang in Leipzig verschafft zu haben. Unbegreiflicherweise läßt sich in diesem Punkte Nikisch von Winderstein den Rang ablaufen. Richard Strauß, Mahler und viele andere kamen zunächst durch Winderstein in Leipzig zu Worte.

Das zweite (Jubiläums-) Konzert wurde durch die Webersche Jubelouvertüre eröffnet und brachte außerdem an Orchesterwerken Beethovens Cmoll-Sinfonie und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre und Venusbergmusik in der Pariser Bearbeitung. Dann trat als Solist Herr *Heinr.*

Kiefer, früherer Violoncellist des Winderstein-Orchesters, mit dem A moll-Violoncellkonzert von Schumann und sinfonischen Variationen von Boëllmann auf. Sehr weicher, schöner Ton und musikalische Intelligenz charakterisieren den Künstler, aber — der Violoncellton erscheint uns nicht mehr nuancenreich genug, als daß wir mit wahrem Genuß einem Virtuosen längere Zeit zuzuhören vermöchten. Die Gründe dafür habe ich in diesen Blättern bei früherer Gelegenheit einmal zu entwickeln versucht.[1]) Winderstein wurde mit außerordentlicher Wärme gefeiert und mit Blumen förmlich überschüttet. Das Publikum beruhigte sich erst, als er mit einigen schlichten Worten seinen Dank aussprach.

Das erste Konzert brachte außer der Beethovenschen »Eroica«, dem formvollendeten aber widerwärtigen »Danse macabre« von Saint-Saëns (geb. 9. Okt. 1835), dessen 70jähriger Geburtstag damit gefeiert werden sollte, eine höchst interessante Novität, nämlich den »Nachmittag eines Fauns« von Claude Debussy. Dieser Komponist hat in Paris eine starke Partei hinter sich und gilt vielfach als der Mann der Zukunft. Mich persönlich interessierte bei der Vorführung beinahe mehr das Publikum als das — wie vorweg genommen sein mag, außerordentlich wertvolle — Stück. Das Publikum nämlich war offenbar diesen Klang- und Tonkombinationen gegenüber im großen und ganzen hilflos, hielt das Stück für bizarr und mittelmäßig und klatschte zuletzt mit dickfelliger Gutmütigkeit ein wenig. Und was für ein harmonisches Neuland, wieviel feinen Formensinn, was für Instrumentationswirkungen bietet der geniale Franzose! Hoffentlich bekommen wir bald mehr und größere Werke von ihm zu hören. Das ist ein Künstler, der etwas Neues zu sagen hat!

Der Solist des Abends war *Moriz Rosenthal*. Er spielte Liszts Edur-Klavierkonzert und anderes mit seiner erstaunlichen, aber nach auffallend kurzer Zeit kühl »bis ans Herz hinan« lassenden Technik. Freilich kann man bei Rosenthal glauben, das Schwierigste sei leicht wie eine Clementi-Sonate, aber man fragt sich schließlich und bekommt auf diese Frage keine Antwort: »Wozu?« Selbst der Umstand, daß Rosenthal ein geistreicher Spieler ist, ändert hieran nichts wesentliches.

Von den Solistenkonzerten möchte ich das von *Joseph Sliwinski*, einem jungen, bisher unbekannten Pianisten, hervorheben. Er spielte Tschaikowskis selten gehörte Sonate Op. 37, Schumanns »Davidsbündlertänze«, verschiedenes von Liszt und Chopin, darunter die Chopinsche Polonaise Op. 53, und zum Schlusse die aus durchsichtigen Gründen von unsern Pianisten gemiedene Lisztsche Klavierbearbeitung der Tannhäuser-Ouvertüre. Bei dieser Bearbeitung hat Liszt alle Mittel seiner Technik daran gesetzt, um den ganzen Reichtum und die Farbenpracht des Wagnerschen Orchesters aufs Klavier zu bringen, sie ist nicht ein Klavierauszug, sondern eine Nachschöpfung. Man fühlt es, wie der Virtuose Schöpferwonnen empfand, wenn er sich auf technischem Neuland bewegte und dieses in den Dienst der musikalischen Idee stellen konnte. Da aber diese Schöpferwonne da anfängt, wo dem Durchschnittspianisten der Atem ausgeht, so kann diese kongeniale Bearbeitung geradezu als Probestück angesehen werden. Sliwinski vermochte ihr übrigens nicht in allen Einzelheiten gerecht zu werden. Der junge Künstler hat eine solide Technik. Sein Vortrag leidet insofern an einer Einseitigkeit, als ihm das Einfache, Kräftige, Männliche so recht liegt, dagegen das Weiche, Komplizierte nur vereinzelt glückt. Diese Einseitigkeit ist der entgegengesetzten vorzuziehen, und da sie nicht innerer Armut zu entspringen scheint, wird sich der Künstler vielleicht auf dem Wege naturgemäßer Entwicklung allmählich von ihr befreien.

Dr. M. Arend.

[1]) Jahrgang 1903, Aprilheft, S. 57, anläßlich des Gedenkblattes für den Horn-Virtuosen Stich.

Preisausschreiben für den besten Vortrag einer Klavier-Komposition. Die Musik-Verlags-Anstalt Rud. Pawliska, Wien, veranstaltet ein Konkurrenzspiel für den besten Vortrag des Konzertstückes: »Impromptu orchestrale« von Roderich Bass.

Der erste Preis beträgt 600 Kronen.
Der zweite Preis beträgt 400 Kronen.

Bei der Konkurrenz für den II. Preis können nur solche Pianisten berücksichtigt werden, die keine Berufs-Pianisten sind, dagegen kann sich um den I. Preis jedermann bewerben. Anmeldungen für die Konkurrenz werden bis längstens 28. Februar 1906 entgegengenommen von der Musik-Verlags-Anstalt Rudolf Pawliska, Wien I., Teinfaltstraße 9. (Eine neue Art, für ein Musikstück Reklame zu machen. Die Red.)

— Über künstlerische Inspiration hat sich kürzlich der Wiener Hofoperndirektor *Gustav Mahler* ausgesprochen. Als ihm eine Sängerin bei der Probe erklärte, sie würde einen gewissen Affekt am Abend, wenn sie »inspiriert« sei, schon »bringen«, hielt er ihr, nach dem Wiener Extrablatt, die folgende Rede: »Bringen — was heißt das? Einer Inspiration folgen? Das ist nicht nach meinem Geschmack bei reproduzierenden Künstlern. Ein Sänger, ein Schauspieler muß vollkommen fertig auf die Bühne, vor das Publikum kommen. Jede Nuance muß er bedacht, überlegt, studiert haben. Da gibt es keine, vom Augenblicke geborenen Einfälle, die mit dem Moment wieder verschwinden. Ich verlange Gestalten wie aus einem Guß, fertig bis auf das letzte Haftel. Wenn der Dichter dies oder jenes vorschreibt, weiß er warum und will nicht dem Zufall preisgegeben sein. Während der Vorstellung hat jeder Künstler mit sich soviel zu tun, daß er nicht auch noch ‚Inspirationen' haben kann.«

Man kann es wohl begreifen, wenn Herr *Mahler* als Kapellmeister sich nicht auf die Inspiration seiner Künstlerschar verlassen will. Nichtsdestoweniger ist es richtig, daß viele Künstler — vielleicht die meisten — nicht im stande sind, in der Probe ihre ganze künstlerische Gestaltungskraft zu entfalten. Wer je bedeutende Sänger oder Violinisten begleitet hat, wird ein Lied davon zu singen wissen, wie ganz anders sich der Künstler im Konzert gibt als in der Probe. Die Red.

Besprechungen.

Für den Weihnachtstisch.

Unter den vielen Neuigkeiten auf dem musikalischen Markte, welche den »Blättern« zur Besprechung zugesandt wurden, wollen wir im folgenden diejenigen Stücke herausheben, welche speziell für eine Aufführung in der Weihnachtszeit berechnet sind und solche, welche sich besonders zu einem Geschenke eignen. Bei Breitkopf & Härtel ist ein prächtiges Werk erschienen, betitelt »Himmlische Musik«, es enthält geistliche Lieder, Arien und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Heft I und Heft II, von *Wilh. Rust* bearbeitet, besteht aus echten alten kirchlichen Gesängen, die Bezug auf Advent, Weihnachten und Neujahr haben. Nicht minder preiswert sind die übrigen Hefte III—VIII, von *Carl Reinecke* bearbeitet; sie schließen sich in ihrem Inhalte an die Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten an. Jedes Heft kostet 2 M. Der gleiche Verlag bietet ferner **Peter Cornelius** sämtliche Lieder und Gesänge. Der erste Band (Preis 3 M) enthält die Liederkreise »Vater unser«, »Trauer und Trost«, »Rheinische Lieder«, »Braut-

lieder«, »Weihnachtslieder«, »An Bertha«, für eine mittlere Singstimme. Die Braut- und Weihnachtslieder sind bereits Eigentum der Konzert- und Hausmusik geworden. Das »Vaterunser«, 9 Gesänge, hörten wir einst in der Georgenkirche zu Eisenach von *Rud. v. Milde* singen und konnten uns der Tränen nicht erwehren — das mag zur Charakteristik dieser Perlen der Tonkunst genügen. Der 2. Band enthält 41 Lieder für eine mittlere Stimme. Der geistvolle Sänger wird vieles darin finden, was bei gutem Vortrage ihm und andern große Freude macht. Das Vaterunser sowohl als auch die Weihnachtslieder sind im gleichen Verlage noch als Sonderhefte (je 1 M) erschienen.

Ein Schatz von 144 geistlichen, zum größten Teile wertvollen Liedern, speziell für das musikalische Haus berechnet, erhält man in *Carl Schmidts* »Geistlichem Liederbuch« (Leipzig, Breitkopf & Härtel) zum Preise von 4 M.

Fr. Friedrichs gibt in »Fünfzig deutsche Volkslieder« für eine Singstimme mit Klavierbegleitung nicht nur sehr interessante alte Volkslieder, namentlich Kinderlieder, sondern schrieb auch eine Einleitung dazu, die sehr lesenswert ist.

Von Joh. Seb. Bachs Liedern aus der Schemellischen Sammlung für 1 Singstimme und Orgel liegen zwei Bearbeitungen vor, eine von *Rob. Franz* (Zwanzig geistliche Lieder, Leipzig, Verlag von Leuckart, Preis 2 M) und eine neuere (Fünfzehn geistliche Lieder) von *Ludwig Landshoff*, Preis 2 M (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Wem die Krone? Für verschiedene Lieder, z. B. für Komm, süßer Tod, erscheint uns das Stimmgewebe *Landshoffs* zu reich (vergleiche unsere eigene Bearbeitung in dem Bachheft der Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Heft 2, Jahrgang 9). *Franz* ist einfacher und scheint uns das Bessere zu bieten.

Viel Sentimentales, aber auch kraftvolle, gesunde Stücke enthält die »Große Missionsharfe«, Geistliches Liederbuch für gem. Chor, sowie für Klavier- und Harmoniumbegleitung, herausgegeben von *Emil Niemeyer*, Gütersloh, Verlag von Bertelsmann. Der erste Band, 337 Gesänge enthaltend, liegt schon in 19. Auflage vor, der zweite Band, mit 293 Stücken, ist in 2. Auflage erschienen. Der Titel »Große Missionsharfe« sagt zur Genüge, für welche Kreise die Sammlung in erster Reihe bestimmt ist.

Ein hübsch ausgestattetes »Hauschoralbuch« mit einem Anhange geistlicher Lieder, herausgegeben von den Pastoren *Carl Müschen* und *Friedr. Petersen* brachte die Verlagshandlung Bahn in Schwerin auf den Markt. Die Harmonisierung ist hier und da ungelenk, die Septime im Nebenseptimenakkord mit wenig Sorgfalt behandelt, aber die leichte Spielbarkeit der Choräle und ihre für jeden Sänger bequeme Tonlage wird dem Werkchen doch Freunde schaffen.

Als Geschenk für Anfänger im Klavierspiel kann ich nichts Besseres empfehlen als das Opus 20 (Jugendalbum) von *Kaskanoff* (Marsch der bleiernen Soldaten, Kleiner Walzer, Großvater tanzt u. a.). Schön ist auch desselben Komponisten Scherzino (Op. 21 No. 6). Namentlich aber *August Nölck* trifft in seinem Op. 129 »Sonnige Tage« den kindlichen Ton aufs beste, »Das Plaudermäulchen« tuts namentlich den Kindern an. Die Idylle desselben Tonsetzers (Op. 70 No. 6a) wird sich mit ihrem Kuckucksruf und Vogeltriller und der Elfentanz (Op. 70 No 6b) nicht minder die Freundschaft der Kleinen erringen. *Fini Henriques* bietet »Zwanzig Bilder aus dem Kinderleben für Alt und Jung am Klavier« Sie sind allerliebst und vielfach humoristisch: Der Brummkreisel, Der kleine Jockey, Der Puppe Wiegenlied, Blindekuh, Die Schule ist aus, sind schon Lieblingsstücke in vielen Familien geworden. All die Sächelchen und noch die hübschen Stücke »Fünf Klavierstücke von *Laurischkus*« Op. 13 und desselben Komponisten Skizzen Op. 17 und *Arnold Krugs* Op. 107: Für die junge Welt (mit einem prächtigen Walzer) sind bei Rather in Leipzig, der sie in verschiedenen Konzerten durch *James Kwast* vortragen ließ und allgemeinste Anerkennung damit errang, erschienen.

Für Klavierspieler, die lächelnd auf jene Kinderstücke herabblicken können, bietet die Verlagsfirma Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza ungesuchte Musik in *James Rothsteins* »Drei Miniatur-Stücke« (Marsch à la Roccoco, Romanze und Menuett) Op. 47. Es sind dankbare Vorspielstücke für den häuslichen Kreis. Etwas schwieriger sind *Max Regers* im gleichen Verlage erschienenen »Kompositionen für das Pianoforte«, Op. 79a. Dieses Drittel eines Opus (es gibt auch Op. 79b und c) enthält nicht weniger als 5 Hefte, woraus man den Schluß ziehen kann, daß *Reger* außerordentlich sparsam mit der Zahl umgeht. Wir loben diese vorsichtige Sparsamkeit, die bei seinem fruchtbaren Schaffen durchaus berechtigt ist, denn wenn ihm Gott ein langes Leben schenkt, so würde er bei gleich leichtfertiger Anwendung der Zahlen wie jene Komponisten, die jedes Liedchen von 16 Takten ein Opus nennen, am Ende mit unserem gebräuchlichen Zahlenraum nicht auskommen. Also dieses Op. 79a enthält in seinem ersten Heft zwei taufrische Humoresken, in Fdur und Gdur, im zweiten ein synkopenreiches Intermezzo (gmoll) und ein prächtiges Andante in Adur, »Melodie« genannt. Eine Fismoll-Romanze und ein rhythmisch schwieriges Impromptu bilden das 3. Heft. Ein dem Impromptu dieses Heftes an Rhythmus ähnelndes Impromptu und ein Caprice in Fdur sind im 4. Heft vereinigt, während das 5. Heft ein Capriccio und eine »Melodie« enthält. Wenn man die bei *Reger* beliebte Tempoangabe »äußerst lebhaft« nicht gar so wörtlich nimmt, so sind die genannten Werke auch schon Spielern mit mittlerer Technik zugänglich. Bei dem großen Interesse, das das Schaffen *Regers* in der musikalischen Welt findet, werden die Werke jedenfalls dankbare Abnehmer finden. — Etwas schwerblütig sind »Sieben charakteristische Stücke« von *Sigfrid Karg-Elert* (Leipzig, Gebr. Hug). Das Streben nach Verinnerlichung des Klavierstils verdient aber Anerkennung.

Sehr hübsch, echt klaviermäßig gesetzt und leicht zu spielen sind »Sieben kleine Vortragsstücke« von *Max Pauer* (Stuttgart, Cottasche Buchhandlung Nachfolger). Preis 1 M. Breitkopf-Härtels Jugendbibliothek enthält in seinem 3. Heft (Preis 1,50 M) 14 mittelschwere Stücke von Schubert, für den Unterricht von *C. Reinecke* bearbeitet.

Elf dankbare Vortragsstücke von Franz Bendel (darunter das bekannte Dornröschen) hat *Xaver Scharwenka* in einem Bande (der ebenfalls bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist) vereinigt. Preis 1 M.

Für das vierhändige Klavierspiel empfehlen sich von selbst die prächtigen Sachen von *Arnold Krug* »Für die Abendstunden«, zwei Hefte (je 1,50 M). Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza. Die Stücke tragen die Überschrift: Ländler, Erinnerung an den ersten Ball, Einst, Frohsinn, Auf dem Maskenball, Froher Bursch. Sie sind leicht ausführbar. Das erste Heft der Jugendbibliothek von Breitkopf & Härtel enthält Beethovensche, das zweite Heft Webersche Melodien in einer tüchtigen Bearbeitung von *Anton Krause* für Klavier zu 4 Händen. Jeder Band kostet 1,50 M. Nicht vergessen sei hier die Ouvertüre (Hmoll) zum Barbier von Bagdad von Peter Cornelius in der vortrefflichen Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen von *Otto Taubmann* (Preis 1,50 M), im gleichen Verlag erschienen.

Für Sänger und Sängerinnen empfehlen wir in erster Reihe die »Schlichten Weisen« (zwei Hefte) von *Max Reger* (Leipzig, Lauterbach & Kuhn). Wer noch tiefer graben will, nehme die 3 Liederhefte (je 1 M) von *Max Reger* in die Hand, welche bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen sind. Sie sind betitelt: Abend — Um Mitternacht blühen die Blumen, Volkslied — Friede — Auf mondbeschienenen Wegen, Die Glocke des Glücks — Erinnerung — Züge. Wir haben es hier mit echten »Reger« zu tun, die aber verhältnismäßig leicht zugänglich sind. Ein glänzendes Stück für eine ausgiebige Tenor-Baritonstimme ist der Falkenier von Walraff (Verlag von Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann] in Langensalza). Preis 2 M. Es wird im Konzertsaal ebensogut wirken wie im häuslichen Kreise. Interessante Lieder haben *Hugo Kaun* in seinem Op. 37, 46 u. 49 und *Wolf-Ferrari* in seinem Op. 12 (4 Lieder kompl. 2 M) bei Rather in Leipzig erscheinen lassen.

E. Rbch.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Wesen und Bedeutung Mozarts als Kind.

Von **Elsbeth Friedrichs**-Jena.

Die meisten hervorragenden Gestalten unserer Kulturgeschichte verraten die Eigenart ihrer geistigen Kraft schon in der Kindheit; und je größer und überwältigender eine Persönlichkeit hienieden gewirkt hat, desto bestimmter und abgeschlossener sehen wir ihre Eigenart in der Kindheit hervortreten. Die biblische Geschichte bringt ein Beispiel schlagendster und höchster Art dafür. Es ist die Erzählung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel. Er, der uns die allerhöchste göttliche Kraft dargestellt hat, er hatte schon als Kind zu sein in dem Hause, das seines Vaters ist.



Wenn auch auf anderem Gebiete, so zeigt sich doch in ebenso klarer, unmißverständlicher Weise *Wolfgang Amadeus Mozart* von dem Zeitpunkte an, in dem im Kinde das erste geistige Leben erwacht, schon durchaus in der Sphäre, die allein seiner Natur entsprach. Ja, der Knabe wäre nicht lebensfähig gewesen in einer unmusikalischen Umgebung, sein natürliches Element war die Tonwelt, und eine andere, dieser feindliche, hätte ihn geistig verkümmern lassen.

Man wird im Hinblick gerade auf die Kindheit Mozarts nicht fehl gehen, ihn als das größte rein musikalische Genie der Weltgeschichte zu bezeichnen.

Treten doch schon mit dem ersten Aufkeimen zeitiger Äußerung die wesentlichen Kennzeichen des geborenen Tondichters — der wunderbarste Tonsinn, verbunden mit tiefem Gefühl und lebhafter Phantasie — unwiderstehlich hervor.

Der Bedeutung solcher Erscheinung entsprechend hat sich denn auch ganz von selbst das Anekdotenmaterial aus der Kindheit Mozarts verbreitet und am allersichersten in dem Bewußtsein der Laienwelt befestigt.

Trotzdem unser Jugendunterricht so bedauerlich mit den Mitteilungen aus der Musikgeschichte und der musikalischen Biographie kargt, trotzdem eine dilettantische Einseitigkeit und Verständnislosigkeit die Epoche Haydn-Mozart als »veraltet« ausgibt, trotzdem lebt das »Wunderkind« Wolfgang Amadeus als legendarische Erscheinung in dem Bewußtsein des Publikums, das Wunderkind, das mit drei Jahren ein Konzert komponierte, das mit fünf Jahren den Hof der Maria Theresia elektrisierte, und das mit elf Jahren mit seinem Ohr in Rom der Kirche das Miserere stahl.

Solche Legenden bilden und erhalten sich nur durch die Kraft ihres wesentlichen Keimes, aus dem sie erwachsen sind. Dieser bildet auch den Schlüssel zu seiner Natur die Grundbedingung seines späteren Künstlertums.

Vergegenwärtigen wir uns die Mitteilungen, die der Hoftrompeter Joh. Andr. Schachtner nach Mozarts Tode dessen Schwester Marianne macht. Als Hausfreund des Mozartschen Hauses hatte dieser sich mit besonderer Teilnahme dem eigentümlichen Knaben gewidmet und jedes auffallende Ereignis getreu im Gedächtnis bewahrt.

Während der ersten Kinderjahre gab es nichts für den kleinen Wolfgang als Spiel, Tändelei und Spaß. Zum Spiel und Scherz benutzte sein früh erwachender Gestaltungstrieb unbewußt jedwedes Ding, und war ein Spaß gelungen, so hatte er seine unbändige Lust daran. »Sobald er aber anfing mit der Musik sich abzugeben, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als tot, selbst Kindereien und Tändelspiel mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden!«[1])

Kein Spielzeug, kein Ding kann der Kleine auch nur von Ort zu Ort tragen, ohne einen Marsch dazu zu singen oder zu geigen. Der tiefste Ernst kennzeichnet auch die geringste musikalische Beschäftigung, nur mit der Musik spielt der Knabe niemals, sondern erfaßt sie mit Feuer und Gewissenhaftigkeit als den wahren Wert des Lebens.

Und wie erzittert das Kinderherz schon unter ihren Wirkungen, so daß ein natürliches Bedürfnis nach Liebe und Sympathie in ungewöhnlichem Maße sich schon früh bei ihm ausbildet.

»Hast du mich auch lieb?« Das war die täglich oftmals wiederholte Frage, die der Knabe an diejenigen Freunde seiner Kindheit richtete, die ihm Teilnahme bewiesen. Zu lieben und geliebt zu werden, diese Sehnsucht erfüllt schon früh das Herz. Ein Kennzeichen für das tiefe reiche Gemüt des späteren Künstlers und der Quell jener Kantabilität, die Mozart der Musik verliehen hat.

Durchaus überwiegend, ja beherrschend war bei Mozart das Gefühlsleben. Darum hat auch der Künstler so schlechte Geschäfte im Leben gemacht, darum waren seine finanziellen Verhältnisse — seine Quälgeister auf dieser Erde — immer so traurig vernachlässigt. Der Drang des Herzens war sein Führer durch irdische Wirrsale, die Sorglosigkeit der genialen Natur ließ ihn nie zu rechter Zeit seinen materiellen Vorteil ergreifen.

Die glücklichste, auch äußerlich glücklichste Zeit sind die Jahre seiner Kindheit gewesen, in denen ein kluger, hingebender Vater ihm Mentor und Impresario war. Nicht eigentlich Erzieher; denn was gab es da zu erziehen? Das einzige, was ihm der Vater anzuerziehen bemüht war, die sogenannte Weltklugheit, ist ihm fremd geblieben sein Leben lang. Ein Kind, dem die Liebe zu Eltern, Freunden und Gespielen das Betragen vorschrieb, das heftigen Schmerz empfand, wenn andere um seinetwillen leiden mußten, ein Kind, dem ein lebhaftes natürliches Gefühl den Unterschied von gut und böse bei sich und andern zeigte — ein solches Kind bedarf nichts als der Übung in den äußeren Lebensformen. Ein Wunderknabe, dem schon im sechsten Jahre der Melodienstrom aus den Fingern in die Tasten floß, hat den Bildner nicht nötig.

In diesem Punkte hat Leopold Mozart seinen Sohn verstanden und gewürdigt. Mehr noch: er, der reife Mann und Musiker hat sich in Ehrfurcht gebeugt vor dem Wundergeist, der in dem vierjährigen Kinde schon seine Spuren zeigte. Durch das Gespiele und Tintengekleckse der Kinderhand dringt sein kundiges Auge, findet skizzenhafte Ansätze zu einer Tondichtung und hat Tränen der Rührung über diese Zeichen hoher geistiger Schöpferkraft.

Er hat sich auch wohl gehütet, diese Schöpferkraft zu beeinflussen, ihr eine Richtung zu geben. Die ganze Ausbildung, die Leopold Mozart seinem Sohne angedeihen ließ, bestand darin, daß er in allem handwerksmäßigen, z. B. in der musikalischen Setzkunst, in der Behandlung der Instrumente usw. ihn unterwies und fortdauernd bemüht war, Wolfgangs Geschmack eine feste Grundlage zu geben durch das Anhören der besten Musik seiner Vorgänger und großen Zeitgenossen.

Schon das sechsjährige Kind kannte die Musik ihrer Größe und Hoheit nach. Das war eine divinatorische Anlage. Der Knabe weint, wenn man ihn ungebührlich lobt, es gilt ihm als eine Beleidigung der Kunst, der er selbst mit seinen schwachen Kräften nur erst im geringen Grade gerecht werden kann. Andrerseits will er nur vor Kennern spielen. Der Hof der Kaiserin Maria Theresia, dem die Musik schließlich doch nur ein hübscher Zeitvertreib ist, erscheint dem Kleinen noch nicht würdig genug für die Offenbarungen der Tonkunst. Ein Musikverständiger soll wenigstens diesen Kreis weltlicher Aristokratie zieren.

[1]) Schachtners Mitteilungen an Mozarts Schwester.

»Wo ist Herr Wagenseil?[1]) Er soll kommen, der versteht's!« So verlangt der Knabe, bevor er spielt.

Wie wahr und wundervoll zeigt sich hier der ausübende Künstler! Im Tempel der Kunst gibt es nicht König und Vasall, da gilt nur der gottbegnadete Mensch.

Selbst die äußeren Erscheinungen der Kirche — deren Kern er gewiß tief empfand — die Priesterwürde seines Erzbischofs und dessen Untergebenen verschwinden angesichts der Kunst.

So zeigt sich Mozart als Kind. Er ist nie ein Hofmann, nie ein bloßer Sklave der Kirche geworden, unverfälscht zeigt sich sein religiöses Gefühl, wie in der Kindheit, noch in seinem Requiem. An den Fesseln aber der äußeren Verkehrsform im Umgang mit den Großen dieser Welt hat er leicht getragen, weil sein überwiegendes inneres Leben gar nicht durch die Zufälligkeit des Tages berührt werden konnte.

Auch ästhetisch, auch rein physiologisch war Mozarts Begabung von Kindesbeinen an wunderbar vollendet.

»Was macht Ihre Buttergeige?« fragt der Siebenjährige den Hausfreund Schachtner eines Tages und »Herr Schachtner, Ihre Geige ist um einen Viertelton tiefer gestimmt als meine da.«[2])

Buttergeige nennt er das Instrument, dessen edler, voller und doch weicher Ton sein ästhetisches Klangbedürfnis am meisten befriedigt; während ihm der Ton der Trompete, des Hauptinstrumentes seines Freundes physischen Schmerz zu bereiten scheint, er wird bleich und sinkt um, wenn ihm Schachtner entgegenbläst.

Es ist nicht die Stärke, es ist das Schmetternde, die Einseitigkeit des Trompetenklanges, die ihn schmerzhaft trifft; denn er scheut nicht zurück vor Klangmassen. Wohl aber zeigt sich dadurch schon der spätere Meister des Wohlklangs, den wir in seinem großen Ensemble bewundern.

Andrerseits ist auch wohl das unglaublich feine Unterscheidungsvermögen seines Ohres, das mit Achteltönen zu rechnen verstand, die Ursache der subtilen Wahl der Stimmlage bei seinen Vokal- und Instrumentalkompositionen. Das ist oft so fein gemacht, daß man im Hinblick darauf jede Verschiebung des Kammertones bedauern möchte.

Mozart muß neben diesen psycho-physiologischen Gaben ein starkes Vermögen zu idealisieren besessen haben, sonst hätte er das Klavier nicht so früh schon bevorzugt und zu seinem Hauptinstrument gemacht. Wer hätte nicht schon nach einem längeren Genuß mit reiner Intonation ausgeführter Streichquartette oder des a capella-Gesanges beim Berühren des Klaviers die Temperatur verletzend empfunden! Und dennoch ist sie sanktioniert durch einen Bach und einen Mozart.

Mozart ist vielfach mißverstanden, sein Charakter ist entstellt und verleumdet worden — eine eindringende Betrachtung seines Wesens als Kind ist geeignet, den Schlüssel zu geben für Züge seiner Individualität, die sein vortrefflicher Biograph, Otto Jahn, noch nicht hell genug beleuchtet haben mag.

[1]) Georg Christoph Wagenseil, Musiklehrer der Maria Theresia und später ihrer Kinder.

[2]) Was sich bei der Prüfung als zutreffend erwies.

Mozart.

Eine kunstästhetische Betrachtung.

Von **August Wellmer** (Berlin).

Mit wem kann man ihn vergleichen, den göttlichen *Mozart*, der durch die zauberhafte Lieblichkeit, wie dämonische Macht seiner Musik den allergrößten Ruhm erlangt hat? Läßt man die »Schönheit« als Hauptgesetz in der Kunst gelten, so steht Mozart, der König im Reiche des Wohllauts, allen voran, die vor und nach ihm musiziert haben, und nur ein Künstler, aber auf dem Gebiete der Malerei, ist ihm in Betreff des schönen Stils zu vergleichen, Rafael, weshalb man Mozart auch den musikalischen Rafael genannt hat. Es ist ebenso tragisch als merkwürdig, daß beide Meister, welche von einer Produktivität ohnegleichen waren, in der Blüte des Lebens dahingerafft wurden. Rafael von Urbino, der edelste und ruhmgekrönteste aller christlichen Maler, der übrigens auch als Baumeister ausgezeichnet war, starb im 37. Lebensjahre und Mozart ging im 35. Jahre seines so reich bewegten Lebens dahin. Zwar sind beide Männer durch mehr als zwei Jahrhunderte voneinander geschieden; redet man aber von der Schönheit in der Kunst, so wird man sie mit Fug und Recht zusammen nennen. Rafaels Bilder sind ganz Gemüt und Seele und weisen darum, wie Mozarts Musik, eine wunderbare Harmonie auf. Man denke nur an die Wandgemälde im Vatikan, an die sixtinische Madonna, an die Madonna della Sedia! Welche Anmut und Milde sind — um nur dies eine zu erwähnen — mit Würde und Hoheit in der sixtinischen Madonna zu unerreichbarer Harmonie gepaart! Nicht allein der Gebildete oder Eingeweihte wird von dem Adel solcher Kunst unwiderstehlich angezogen, auch der einfachste Mann aus dem Volke, ja schon ein Kind, steht davor in andächtigem Entzücken. Die wahre, echte Kunst sollte solche Wirkungen stets erzielen, und ein Kunstwerk, das dies nicht

hervorzubringen vermag, das nur für exklusive Kreise berechnet ist, dem also die echte Popularität fehlt, entbehrt des rechten Zaubers, wie der Wahrheit des Ausdrucks.

Wie Rafael die Darstellung des Schönen an und für sich für den letzten künstlerischen Zweck gehalten hat, so daß er Göttliches und Menschliches nur in der Form des Schönen wiederzugeben vermochte und selbst das Dämonische durch das Schöne milderte, so war auch für Mozart, der eine durch und durch melodische Natur war, der schöne Wohllaut in Melodie und Harmonie, in Stimmführung und Tonfall das herrschende Element und entspricht der Schönheit in ihren reinen und vollkommenen Linien in der Malerei. Dieser Wohllaut in Mozarts Musik ruft bei Menschen aller Bildungsgrade in gleicher Weise die reinste Freude hervor; diese Musik wirkt erquickend auf alle, ob sie uns in den überaus anmutigen und graziösen Weisen des naiven Wiener Meisters — man denke an die komischen Scenen in »Figaros Hochzeit« oder im »Don Juan« — oder in feierlichster Erhabenheit, wie in der »Zauberflöte« oder im »Requiem«, ja in kleinen Gebilden, wie im entzückenden »Veilchen« oder im göttlichen »Ave verum«, entgegentritt.

Wie sehr Mozart das Prinzip der Schönheit in der Kunst vertrat, sehen wir aus einem Briefe, den er über seine Oper »Die Entführung aus dem Serail« an seinen Vater schrieb. Es handelte sich um den Wutausbruch des alten Türken Osmin und Mozart ist der unbedingten Meinung, daß »weil die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben müsse«. Bei aller musikalischen Charakteristik im Tragischen, wie im Komischen, wie sie gerade Mozart im höchsten Maße eigen ist, gewahren wir dennoch stets bei ihm ein echt künstlerisches, souveränes Maßhalten und das, was die Griechen von der Musik forderten: »Die Herstellung der Harmonie und des Gleichgewichts der Seele« hat Mozart, wie selten ein Tondichter, erreicht.

Bevor wir die Parallele zwischen Rafael und Mozart schließen, sei noch darauf hingewiesen, daß wie beide Meister stets dem höchsten Kunstideal zugewandt blieben, so auch ihre persönlichen Eigenschaften viel Übereinstimmendes aufweisen, denn die Zeitgenossen beider sind des Lobes voll über ihr gutmütiges, dienstfertiges, bescheidenes und echt humanes Wesen. Bekannt ist Mozarts Ausspruch: »Das Herz adelt den Menschen«, und wie in seinen Kompositionen, so tritt in Rafaels Werken mit der echten Schönheit auch überall der Adel der Gesinnung hervor.

Es ist eine ziemlich verbreitete Sitte oder auch Unsitte, bei der Besprechung eines großen Tonkünstlers diesem sofort einen großen zeitgenössischen Dichter als Pendant beizugeben. So sah man in Wieland einen Geistesverwandten Haydns, so gesellte man Mozart gern einem Goethe zu, so stellte man Schiller neben Beethoven. Gewiß ist es nicht uninteressant, solchen Ausführungen, namentlich wenn sie geistvoll sind, zu folgen. Leider wird des Guten nach der einen oder der anderen Seite nur öfter zu viel getan und man findet oder entdeckt bei zwei großen Männern nicht selten mehr Geistesverwandtschaft, als sie in der Tat vorhanden ist. Andrerseits läßt sich wiederum nicht in Abrede stellen, daß bei großen Zeitgenossen auch der Geist der Zeit zum Ausdruck kommen muß. Wie aber wenn ein Prophet seiner Zeit weit voraneilte und erst nach Jahrhunderten sich zu ihm ein geistesverwandter, von denselben künstlerischen Instinkten und Gesichtspunkten geleiteter anderer Künstler gesellte? Es sei uns gestattet, heute im musikalischen Drama Mozart neben den größten Poeten der Briten, neben Shakespeare, zu stellen. Wir glauben dies mit gutem Recht zu tun.

Beide sind gleich groß in der Gestaltung klassischer, wie romantischer Stoffe, beide gleich groß in der Beherrschung des Pathetischen und Tragischen, wie des Komischen, beide sind mit einem wunderbaren psychologischen Scharfblick ausgestattet; sie erfassen die verschiedenartigsten Charaktere in ihrem innersten Wesen und stellen sie in voller Realität vor uns hin. Es werden eben Menschen voll Fleisch und Blut auf die Bühne gebracht und es erschließen sich der Charakteristik des Seelenlebens immer neue Aufgaben. Mit allen Gaben und Vorzügen des Geistes und Herzens ausgestattet, insonderheit mit einer unerschöpflichen Phantasie, mit der tiefsten Glut der Empfindung, mit einem eminenten Verständnis für die geheimsten Bewegungen und Regungen des Menschenherzens in Leid und Lust, zugleich mit einem unversieglichen Humor und Witz begabt schlagen sie mit dem Zauberstab des Genius aus dem Boden der Wirklichkeit einen unversiegbaren Quell von Poesie hervor. Wie bei Shakespeare in seiner dichterischen Sprache die Gedanken und Vorstellungen gleichsam leibhaftig an uns herantreten, so ist es auch in Mozarts musikalischer Sprache. Da ist kein mühsames Wählen und Wollen, da ist alles Natur, und daher erklärt sich auch die ungeschminkte, bezaubernde, unnachahmliche Wahrheit, welche hier die Menschen im Guten und Bösen, in Liebe und Haß, im Lachen und Weinen offenbaren. Das Menschenherz ist bei beiden universalistischen Künstlern oder vielmehr Genien der Angelpunkt, um welchen sich ihr ganzes Schaffen dreht, und darum gehen auch Glück und Unglück bei ihnen aus der freien Selbstbestimmung des Menschen hervor.

Treten wir von diesen Erwägungen aus Mozart als dramatischem Komponisten noch etwas näher,

so muß man staunen, was er, dessen Name in der Sinfonie und in der Kammermusik in dem unvergänglichen Trio »Haydn, Mozart, Beethoven« als mittlerer Stern leuchtet, im Drama geleistet hat; wurde er doch der Schöpfer der deutschen Nationaloper. Hatte Gluck — wir denken nur an seine »Iphigenie auf Tauris« — im Pathetischen und Tragischen, wie später Beethoven in seinem »Fidelio«, Gewaltiges, Erschütterndes geschaffen, ist Lortzing dagegen im Komischen einzigartig, bewegt sich der spätere Weber im Romantischen und Richard Wagner recht eigentlich im Pathetisch-Romantischen, so beherrscht Mozart als echter Universalist, als der nach Richard Wagners Ausspruch »reichbegabteste aller Musiker«, alle Gattungen und Stilweisen. »Nur er vermochte es — sagt Richard Pohl von Mozart in einem Vortrag über »Richard Wagner« — die Errungenschaften Glucks im deklamatorischen, tragischen Stil, die melodisch-gesanglichen Reize und die graziösen Formen der Italiener, die urwüchsige, volkstümliche Art des deutschen Singspiels in einer Hand zu vereinigen.« Hatte Gluck das deklamatorische Element bevorzugt, so Mozart das melodische, so daß man wohl sagen kann, Mozart habe den klassischen Stil Glucks in den schönen Stil verwandelt. Indem er aber die deutsche Oper in allen ihren Gattungen selbständig machte, war sein Einfluß ein ungeheurer. Er war es recht eigentlich, der seiner Nation das Verständnis für die eigene Kunst erschloß, er, der im Jahre 1778 an seinen Vater im Zorn über den verdorbenen französischen Geschmack in der Musik schrieb: »Was mich am meisten aufrichtet und guten Muts erhält, ist der Gedanke, daß ich ein ehrlicher Teutscher bin«, er, der nur »deutsch denken, handeln, reden und singen« wollte.

Im höchsten Maße interessant und wichtig ist es, was Richard Wagner über die »Zauberflöte« sagt (Ges. Schriften I): »Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werks gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Sujets, ein spekulierender Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht große Operette zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vornherein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.«

Wir erwähnten oben bei der Nebeneinanderstellung Shakespeares und Mozarts beider eminente Begabung für die Charakteristik des Seelenlebens. Wie ersterer oft das Widersprechendste und Entgegengesetzteste in einer Scene zusammendrängt, so zeigt sich Ähnliches bei Mozart in den großen Ensemble- und Finale-Sätzen seiner Opern. Den polyphonen Stil auf das musikalische Drama übertragend erreicht er im Ausdruck einen so hohen Grad der dem Leben nachgebildeten Wahrheit, daß wir in seinen wunderbaren Tonsätzen nicht nur die Worte der Agierenden vernehmen, sondern einen Blick in das geheimste Innere ihrer Empfindungen und Gefühle tun. Mozart ist es recht eigentlich, der das große musikalisch-dramatische Ensemble, dasselbe aber zugleich in idealster Schönheit und vollendeter Abrundung, schuf. Man denke nur an die feine und entzückende Charakteristik im »Figaro«, an die Mannigfaltigkeit der Charaktere, Situationen und Stimmungen im »Don Juan«. Und wie versteht es der genialste unter allen genialen Tondichtern, auch im verwickeltsten Stimmengeflecht jeder an der Handlung beteiligten Person ihre Eigenart zu bewahren, ohne die Gesamtwirkung zu beeinträchtigen! Selbst der lächerliche Leporello vermag auch bei den ernstesten Situationen die künstlerische Harmonie nicht zu stören; ein Genie, so universalistisch wie Mozart, durfte es eben wagen, das Tragische mit dem Komischen so unmittelbar zu verbinden. Bei alledem ist nicht zu übersehen, welche bedeutsame Rolle Mozart in seinen Opern je mehr und mehr dem Orchester zuweist, denn mit erstaunlicher Sicherheit und Feinfühligkeit kündet es bei ihm die Motive der Handlungen und gibt, indem es die psychologische Entwicklung fortgesetzt treffend begleitet und unterstützt, dem Gesange stets das rechte Kolorit. Im hellsten Lichte erscheint uns die Universalität von Mozarts Künstlernatur in seiner »Zauberflöte«, obgleich auch sein »Requiem«, das auch in den nicht mehr von ihm vollendeten Sätzen seinen Geist atmet, wegen der Großartigkeit in der Auffassung des Gegenstandes, wegen der trefflichen Charakteristik, vor allem aber wegen der bei aller Strenge des Stils obwaltenden, ganz wunderbaren Klangschönheit, nach Haydns Ausspruch allein schon »genügt, um den Namen seines Schöpfers unsterblich zu machen«.

Das geistige Band in Mozarts Schaffen.

Von **Otto Schmid**-Dresden.

»Er war ein Mann der künstlerischen Tat, nicht der künstlerischen Reflexion.«

I.

Es ist eine in unseren Tagen weit verbreitete Ansicht, daß *Mozart* nur so der »göttliche Musiker« gewesen sei, der Mann mit dem kindlichen Herzen und mit der unerschöpflichen melodischen Erfindung. Mit dem Intellekt, das läßt man dabei mehr oder weniger leise mit einlaufen, sei es nicht gerade glänzend bei ihm bestellt gewesen. Von sogenannter »Bildung« habe er nicht allzuviel besessen — man vergißt dabei, daß Goethe einmal sagte: »Die beste Bildung findet ein gescheiter Mensch auf Reisen« — und sein Schaffen habe sich so ziemlich auf dem Boden des Unbewußten vollzogen. Und einer solchen Anschauung von dem Wesen des Mozartschen Genius mußte es nur Vorschub leisten, wenn man zum Vergleich die künstlerische Persönlichkeit Richard Wagners heranzog. Man übersah dabei gänzlich, daß diese beiden Größen sich schlechterdings nicht miteinander in Parallele stellen lassen, daß sie auf grundverschiedenen Basen der Geisteskultur überhaupt erstanden und daß sie auch in ihrem Wesenskern kaum etwas miteinander gemein hatten. Das letztere zeigt sich vor allem schon darin, daß sich Mozart in den Kämpfen seiner Zeit, und wann gab es erbittertere als z. B. den zwischen Gluckisten und Piccinisten, niemals einer »Partei« oder »Richtung« zu eigen gab noch ihr Haupt wurde, daß er stets seine eigenen Wege zu wandeln trachtete, um zur Erkenntnis zu dringen und seine Kunst immer unabhängig zu erhalten verstand von einem Programm irgend welcher Art. Um gleich mit dem Haupteinwand abzurechnen, den man gegen eine geistige Kontinuität in Mozarts Schaffen zu machen pflegt, mit dem der vermeintlichen »Skrupellosigkeit« in der Textwahl, so schalten wir hier ein, daß der Meister »Cosi fan tutte« und »Titus« weder aus eigenem Antrieb schrieb, noch bei beiden Werken besonderen Einfluß auf die Textgestaltung gewann. Die erstere Oper dankte ihre Entstehung dem direkten Auftrag des Kaisers Joseph II., in dessen Diensten Mozart als k. k. Kammerkompositeur stand, die andere schrieb er in besonderem Auftrag der böhmischen Stände zur Krönungsfeier Kaiser Leopold II. in Prag. Man kann ihn also in beiden Fällen die volle Verantwortlichkeit nicht aufbürden und muß dabei noch bedenken, daß der Ärmste keinen — Ludwig II. fand, und daß ihn gerade, als er auf der Höhe seines Schaffens stand, die Sorge um das tägliche Brot nicht verließ.

Um zu verstehen, wie Mozart das werden konnte, was er wurde, im »Figaro« und »Don Juan« eine »melodische Stimme seines Jahrhunderts« und in der »Zauberflöte« gar eine »melodische Stimme der Menschheit« wird man sich zunächst nun mit seinem Vater beschäftigen müssen.

Da ist es denn nicht das kleinste der Verdienste Leopold Mozarts, daß er von Anfang an die Berufung seines Sohnes erkannte und daß er den unerschütterlichen Glauben hegte, seinen väterlichen Händen sei die Sorge, Leitung und Entwicklung eines Wunders von Gott anvertraut. Heiligster Ernst war es ihm so, alle die Kräfte, die in dem Knaben schlummerten, zu harmonischer Entwicklung zu bringen und bei den Kunstreisen, die er mit diesem unternahm, leitete ihn immer auch der Gedanke, die Welt von diesem Wunder zu überzeugen. »Wenn ich es jemals schuldig bin, so eben jetzt«, schreibt er einmal, »da man alles, was nur Wunder heißt, lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie (die Welt) demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer — Baron Grimm, von dem dann noch die Rede sein wird — mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: »Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste.« Wenn dieser Glaube an die göttliche Mission seines Sohnes dem Vater ein hohes Gefühl für seine Verantwortlichkeit der Welt gegenüber in die Brust legte, so mußte es anderseits nicht minder bedeutsam werden, daß er selber persönlich gerade in hohem Maße befähigt war zu seiner erzieherischen Berufung. An dieser Stelle, wo wir uns gebotenermaßen auf allgemeine Gesichtspunkte beschränken müssen, ist als besonders ins Gewicht fallend zu bezeichnen, daß schon Leopold Mozarts einer ernsten, nüchternen Lebensanschauung zugeneigter Sinn und seine scharfe Beobachtungsgabe günstig auf den jungen, werdenden Meister einwirken mußte. Allezeit gewöhnt, Menschen und Verhältnisse mit offenem Auge und anteilnehmenden Interesse zu erschauen, blieb er so von vornherein gefeit gegen überschäumend »genialische« Anwandlungen, gegen Verderben drohende Ikarusflüge. Bei aller seinem liebewarmen Herzen eignen Idealität der Gesinnung, die ihm im praktischen Leben, im eigentlichen Kampf um das Dasein, so oft hinderlich war, stand Mozart in seiner Kunst mit festen Füßen auf dem Boden der Realität. Wie nur ein Shakespeare war er mit der klaren Objektivität seines Erfassens berufen zum Dramatiker, zum Künder echten lebenvollen Menschentums. Aber noch eins wollen wir dabei nicht vergessen. Sein Vater legte ihm auch ins Herz, das Verbindende, das Einende in Leben und Kunst zu suchen, nicht das Trennende. Wie

charakteristisch dafür ist schon sein eigenes Verhältnis zu Gellert und dessen ihn begeisternden frommen Liedern. Ganz abgesehen davon, daß es uns einblicken läßt in das Streben, mit den neueren Erscheinungen der Literatur sich vertraut zu machen, zeigt es uns, wie vorurteilsfrei der doch streng katholische Mann hinsichtlich der Konfessionalität dachte, wie er sich mit Gellert auf dem gemeinsamen Boden der Christgläubigkeit fand. Und außer diesem Dichter hatten auch Klopstock und andere evangelische Poeten im Mozartschen Hause ihren Leserkreis. Kurz, es ist nicht zu viel gesagt, wenn man mit Ludwig Meinardus[1]) behauptet, in dem letzteren habe reges, lebendiges Teilnehmen an allem Schönen, Wahren, Guten geherrscht, davon Menschen bewegt zu werden pflegen.

Der künstlerische Werdegang Mozarts mußte sich so unter den Augen seines Vaters, der, was kaum noch nötig zu erwähnen, auch die musikalischen Bestrebungen der Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgte, auf einer durchaus gesunden Basis und eine ersprießliche, maßvolle Entwicklung seiner Fähigkeiten verheißend vollziehen. Zunächst trachtete der junge Meister danach, gleichsam festen Fuß zu fassen in der Zeit, in die ihn die Vorsehung gestellt hatte. Nach Kräften alles das sich anzueignen, was ihm zeitgenössische jeweilig erreichbare Lehrer oder Vorbilder lehren konnten, war sein Streben. Da nützte er eines Padre Martini Unterweisung für seine kontrapunktischen Studien und folgte als Komponist von Schäferspielen, seriösen und Buffoopern den Spuren der zeitgenössischen Größen vom Schlage eines Mysliweczek, Jomelli, Hasse u. a. Bald geschah es auch, daß der letztere, der »Musikvater«, wie man ihn nannte, die künftige Größe Mozarts im Hinblick auf dessen theatralische Serenade »Ascanio in Alba« (Mailand 1771) vorher verkündigte, und vier Jahre später nach der Aufführung der »Finta gardiniera« (München 1775) konnte Schubart in seiner »Teutschen Chronik« schon schreiben: »Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben.« Das war die Zeit, in welcher der junge Held sozusagen seine Wehr und Waffen schmiedete für die seiner harrenden Kämpfe. Daß er sie gerade in dem Feuer einer Kunst- und Weltanschauung (Renaissance) schmiedete, die zwar schon dem Untergange geweiht war, aber doch an dem Kultus der Schönheit, der Sinnenfreudigkeit festhielt, wurde dabei von besonderer Bedeutung. Wie anders sonst hätte er eine »melodische« Stimme werden können! —

Es war eine gar stürmische Zeit, in die der junge Mozart, nunmehr der eigentlichen Lehrzeit entwachsen, sich gestellt sah. Des großen Friedrichs Auftreten hatte das schlummernde deutsche Nationalgefühl mächtig belebt, und drüben, im Frankenlande begannen die Wogen jener Bewegung der Geister, die später den Thron der Bourbonen in Trümmer schlagen sollte, immer mächtiger zu branden. Da mußte denn auch die Bühne zu andern Aufgaben berufen erscheinen, als zu jenen, denen sie damals diente, und wie auf dem Gebiete der dramatischen Poesie machten sich alsbald auch auf dem der dramatischen Musik reformatorische Bestrebungen geltend. Man empfand mehr und mehr, daß die Opernbühnen doch eigentlich nur den repräsentativen Zwecken einer spezifisch höfischen Kunst dienten, einer Kunst, die sich hochmütig von der Allgemeinheit trennte und keinen Anteil an dem Ernst des Lebens, an den ethischen und sozialen Problemen der Zeit nahm. Das Ideal von der freien Entfaltung der Schönheit, das große Ideal der Renaissance, die, mit Hettner zu reden, einen »neuen Himmel« und eine »neue Erde« geschaffen hatte, hielt nicht mehr Stich. Das Ideal der Wahrheit machte sich jetzt geltend. Altmeister Gluck trachtete nach ihm im dramatischen Ausdruck. Seine literarischen Neigungen führten ihn zum französischen Klassizismus und ließen ihn im Anschluß an diesen eine Wiedererweckung des Geistes der Antike erstreben und — angesichts seiner »Iphigenie auf Tauris« darf man es wohl sagen — erreichen. Um seine Person und seine Bühnenwerke entbrannten in Paris jene Kämpfe, die sich mehr und mehr als solche zwischen französcher und italienischer Musik — Feldgeschrei: Hie Gluck! Hie Piccini! — darstellten. In sie drohte nun auch Mozart verwickelt zu werden. Aber der junge Meister lehnte die Lockungen seines Gönners Baron Grimm,[1]) lehrreichen Verkehr mit Piccini zu suchen, ab. »Piccini versteht seine Sache, aber ich verstehe auch die meine,« das waren seine Worte. Anderseits war er keineswegs blind gegen die Vorzüge der Gluckschen Muse, aber doch auch wieder zu einsichtig, um ihr Parteigänger zu werden. Als ihn einmal Josef Frank,[2]) der seinen Unterricht genoß, interpellierte, als er ihn mit dem Studium französischer Partituren beschäftigt fand, ob es denn nicht besser sei, italienische Kompositionen zu studieren, sagte er: »Was die Melodie anlangt, ja, aber was den dramatischen Effekt anlangt, nein.« — Eines jener Worte, das zeigt, wie gut es um Mozarts Intellekt bestellt war! — Im »Idomeneo«, dem Werk, in dem er bekundete, daß er Gluck verstanden hatte, mag man erkennen, wie er be-

[1]) Mozart. Ein Künstlerleben. 1883. S. 23.

[1]) Dessen Correspondance littéraire hat nach Hermann Kretzschmar (Jahrbuch d. Musikbibl. Peters. X. Jahrg. 1903, S. 80) für die Musikgeschichte geradezu den Wert einer »Kriegskorrespondenz«.

[2]) Wie sein Vater, Joh. Peter Frank, berühmter Arzt, Kenner der Musik, war vermählt mit Christiane Gerhardy, einer der berühmtesten Gesangskünstlerinnen ihrer Zeit, für die J. Haydn in seiner Schöpfung die Partie des Erzengels Gabriel geschrieben hatte.

strebt war, das alte Schönheitsideal mit dem neuen der Wahrheit zu verbinden. Aber freilich mit der Opera seria — und in seiner textlichen Grundlage ist nun einmal der »Idomeneo« eine solche — war nicht mehr zu paktieren. Aus ihren Gestalten war der belebende Geist der Weltanschauung, die sie geboren hatte, geflohen; eine verschwommene, unklare Symbolik und Allegorie konnte ihre Schemenhaftigkeit nicht mehr verhüllen. Das Werk wurde wohl eine beweiskräftige Probe für das Können des Vierundzwanzigjährigen, für seine erreichte Meisterschaft, aber noch erhob dieser sich nicht über seine Zeit, noch stand er inmitten ihrer flutenden Bewegungen. Und auch mit der »Entführung aus dem Serail« gewann er ihnen gegenüber den überragenden Standpunkt noch nicht. Auch dieses Werk ist aus dem Geist seiner Zeit unmittelbar für diese geschrieben, noch fehlt die Größe einer Kunstanschauung, die zur vollen Objektivität im Erfassen der sie umgebenden Welt gegenüber gelangt ist, aber eine entscheidende Etappe im Aufstieg zu ihr ist es und jedenfalls ist es insofern schon ein »ganzer Mozart«, als es bereits in nuce den werdenden klassischen Meister erkennen läßt, den späteren Repräsentanten einer Kunst, die dem Schönen, Wahren und Guten dient.

Mozart in seinen Beziehungen zur Poesie.

Von **Max Puttmann**.

Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, daß sie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann sogar durchs Deuten und durch Pantomime meine Gesinnungen und Gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Musikus!«

Zürich und Leipzig sind als die Orte zu nennen, von wo aus um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts die Morgenröte einer neuen Glanzepoche der deutschen Poesie langsam heraufzusteigen begann. Dort waren es die von der Literarischen Gesellschaft, deren Haupt der würdige Johann Jacob Bodmer war, herausgegebenen »Discourse der Mahlern«, in denen zuerst wieder ein richtiges Verständnis des lange verkannten Wesens aller echten und wahren Poesie zum Ausdruck gelangte; hier war es der ebenso fleißige und strebsame, wie starrsinnige und pedantische Johann Christoph Gottsched, dem die deutsche Literatur vieles zu danken hat; und nicht in letzter Linie war es der lange Zeit mit Heftigkeit geführte Kampf der Leipziger und Schweizer, der, indem er anregend wirkte und den Geschmack läuterte, die kommende Blütezeit der deutschen Poesie vorbereiten half. Jetzt erschien auch Christian Fürchtegott Gellert mit seinen freundlichen und innig-frommen Weisen, die bekanntlich Göthe das Fundament der deutschen sittlichen Kultur nannte, auf dem Plane; gleichzeitig mit ihm Klopstock, dessen »Messias«, der in den Spalten der »Bremer Beiträge« erschien, eine für uns heute kaum noch begreifliche Macht auf die Gemüter ausübte und eine ganze Reihe in Form und Inhalt ähnlicher Werke hervorrief. Erinnert man sich weiter daran, daß der Genius eines Wieland seine Schwingen zu regen begann, Lessing und Mylius ihre »Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters« herausgaben, die Anakreontiker ihr Freundschaftsbündnis schlossen und S. J. Baumgarten die Ästhetik, die Lehre vom Schönen, zu einer selbständigen Wissenschaft erhob, so darf man wohl die Anfänge jenes Strebens, das freilich erst gegen die Siebziger Jahre des vorletzten Jahrhunderts zur vollen Entfaltung gelangte, nachdem die Lehren eines Rousseau auch bei uns Eingang gefunden hatten, die Anfänge jener Bewegung, die man gern als die Sturm- und Drangperiode bezeichnet und in deren Mittelpunkt der junge Goethe stand, in die vierziger und fünfziger Jahre des genannten Jahrhunderts zurückverlegen. Überall ein Knospen, Sprießen und Blühen an dem Baume der deutschen Literatur, der wenige Jahrzehnte später die herrlichsten, unvergänglichsten Früchte tragen sollte.

Und wie war es in jener Zeit um die deutsche Tonkunst bestellt? Händel, nachdem er sich im Leben und in der Kunst in allem versucht hatte, schuf seine großen Oratorien, und Bach, der gewaltige und in Bezug auf alles Irdische doch so bescheidene Meister, schrieb seine zahlreichen Werke, die, seinem gottergebenen, echt deutschen Herzen entströmt, Äonen überdauern werden. Beide Meister aber sollten zunächst einen wesentlichen Einfluß auf die musikalische Produktion nicht gewinnen, und besonders die Werke des großen Thomaskantors gerieten nach dessen Tode bald ganz in Vergessenheit. In der Kammer- bezw. Orchestermusik war die Sinfonie als eine neue Kunstform eben erst im Entstehen begriffen, und was endlich die musikalisch-dramatische Kunst betrifft, so lag dieselbe fast ausschließlich in den Händen der Italiener. Von der Fürsten Gunst getragen, sehen wir die italienische Oper ihre deutsche Schwester überall unterdrücken, und während diese nirgends eine dauernde Heimstätte finden konnte, opferten die deutschen Fürsten für jene die größten Summen; kostete doch Friedrich dem Großen die Inscenierung einer einzigen Oper über 100000 Taler. Freilich war es nicht die an den Höfen herrschende Vorliebe für alles Ausländische allein, was die deutsche

Oper der italienischen gegenüber sich nicht behaupten ließ, sondern in gleichem Maße war es auch der Inhalt der ihr angehörenden Werke selbst, wie dies u. a. aus Scheibes »Kritischer Musikus« hervorgeht. »In unseren meisten Opern«, heißt es da, »herrscht ein niederträchtiges, abgeschmacktes Wesen, welches der Vernunft und allen Regeln so augenscheinlich widerspricht, daß man sich nicht genug wundern kann, daß es noch Leute gibt, die diese ungereimten Dinge hören und bewundern können. Die lächerlichen Ausschweifungen, welche darin zu unsern Zeiten überhand genommen haben, verdienen die Verachtung aller Vernünftigen.« Es kann daher gar nicht wundernehmen, wenn der gestrenge Herr Gottsched auf seinem literarischen Thron in Leipzig allen Ernstes versuchte, der musikalisch-dramatischen Kunst den Garaus zu machen; und als er die deutsche Oper in Leipzig mit Hilfe der Neuber zu Fall gebracht hatte, da verkündet er denn auch mit einem gewissen Wohlbehagen den Untergang derselben in der »Leipziger Gesellschaft«, nicht ahnend, daß alsbald der Kunst ein Meister erstehen sollte, der die von ihm angefeindete Kunstform zur herrlichsten Entfaltung bringen und uns in ihr Werke bescheren würde, gegen die die ganze Gottschedsche Kunst in ein Nichts versinkt.

So etwa sah es in der literarischen und musikalischen Welt aus, als Mozart, dessen anmutsvolle unvergängliche Werke alt und jung, hoch und niedrig, arm und reich immer und immer wieder aufs neue erquicken, in Salzburg, diesem von Natur und Kunst in gleicher Weise bevorzugten Erzbischofssitze, das Licht der Welt erblickte. Der Vater Leopold Mozart, für den ein sittenreiner Charakter, Pflichtgefühl und Frömmigkeit die unerläßlichen Bedingungen des Wohlergehens waren, war darauf bedacht, seinen Wolfgang nicht nur zu einem großen Künstler, sondern vor allen Dingen auch zu einem tüchtigen Menschen zu erziehen. Er unterrichtete daher seinen Sohn nicht nur in der Kunst, sondern er bemühte sich auch, ihm die rechte allgemeine Bildung zu teil werden zu lassen, wozu schon zu jener Zeit vor allen Dingen einige Sprachkenntnisse gehörten. Hierbei mag dann wohl in Hinsicht auf den künftigen Beruf Wolfgangs auf das Italienische wieder ein besonderes Gewicht gelegt worden sein, galt doch die Kenntnis desselben zu damaliger Zeit als für einen Musiker unerläßlich. Daß Wolfgang neben seinem musikalischen auch ein bedeutendes Sprachtalent besaß, geht daraus hervor, daß er schon im Alter von zwölf Jahren seine Erstlingsoper »La finta semplice« komponieren konnte, und bald darauf schreibt er an eine Jugendgespielin sogar einen Brief in lateinischer Sprache. Später befaßte sich dann auch unser Meister fleißig mit dem Französischen und Englischen, in welchem letzteren er mit Zuversicht hoffte, schon nach einem dreimonatlichen Studium Bücher lesen und verstehen zu können. Seine bei dem Studium der englischen Sprache verwendeten Quarthefte benutzte er später, soweit dieselben noch nicht ganz voll geschrieben waren, als Haushaltungsbücher. Wie sehr Mozart die italienische Sprache als Gesangssprache schätzte, geht aus vielen seinen Äußerungen hervor. So schreibt er u. a. seinem Vater von Mannheim aus, daß er vor Begierde brenne, eine Oper zu schreiben, »aber italienisch, nicht deutsch, eine seria, nicht buffa«. Und an einer anderen Stelle heißt es: »Das Opernschreiben steckt mir halt stark im Kopf, französisch lieber als deutsch, italienisch aber lieber als deutsch und französisch.«

Daß ein Meister wie Mozart, der, wie aus diesen und zahlreichen anderen Äußerungen hervorgeht, die musikalisch-dramatische Kunst über alles liebte nnd gerade auf ihrem Gebiete das Schönste und Herrlichste schuf, auch von Jugend auf der Literatur und Dichtkunst ein reges Interesse entgegenbrachte, ist selbstverständlich, und man muß auch hier staunen über die Fülle von Geist, die einem aus seinen zahlreichen Äußerungen über die Poesie speziell über Operntexte, über das Verhältnis zwischen Text und Musik und selbst über einige Dichter entgegenleuchtet.

»Die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen,« schreibt er in Unwillen über den Verfertiger des Textbuches zur »Entführung aus dem Serail«, »wenn wir Komponisten immer so getreu unsern Regeln folgen wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik als sie untaugliche Büchlein machen.« Nach Beendigung der »Entführung« wieder auf der Suche nach einem geeigneten Textbuch, läßt er sich von Italien alle neuen Opernlibretti schicken, ohne auch nur eines zu finden, das ihm zusagte, dabei immer wieder seine Verwunderung darüber ausdrückend, »wie die Komponisten zu so allerhand schlechten Bücheln greifen können«. Ein feiner Sinn für die Schönheit der Sprache spricht aus der Äußerung, die abermals den Dichter der »Entführung« angeht. Mozart schreibt unterm 26. September 1781 von Wien aus an seinen Vater: »Das ‚Hui‘ habe ich in ‚schnell‘ verändert«, also: Doch wie schnell schwand meine Freude, statt: Doch im Hui schwand meine Freude. »Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden.« An einer andern Stelle spricht er von den schlechten Poeten, die öfters, dem Reim zu Gefallen, eine Dummheit machen. Bekannt ist ferner, daß, während Gluck bemüht war, die Musik ihrer einzig wahren Aufgabe zurückzugeben, die nach seiner Meinung darin besteht, die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der

Gefühle und die Bedeutung der Situation zu verstärken, Mozart die Poesie als die unbedingt gehorsame Tochter der Musik bezeichnete und verlangte, daß auch in den schaudererregendsten Stellen die Musik das Ohr nicht beleidigen dürfe. »Der Plan des Stückes soll immer gut ausgearbeitet sein«, sagt er endlich, »die Worte dürfen aber nur bloß für die Musik geschrieben werden und der Dichter darf nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen Worte setzen oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben.«

»Ich bin kein Dichter«, schrieb der Meister seinem Vater von Mannheim aus, trotzdem aber bediente er sich gern der gebundenen Sprache und hatte ein großes Gefallen an dem Klang und dem Rhythmus derselben. Gewöhnlich war es sein unversiegbarer kindlicher Humor, der ihn den Pegasus besteigen und u. a. auch die Texte zu vielen kleinen Gelegenheitskompositionen schreiben ließ. Der Schwester, seinem geliebten Nanerl, schickte er, als sie im Begriff war, sich mit dem Baron von Berchtold zu Sonnenburg zu verheiraten, ein Gedicht, in dem es u. a. heißt:

Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten
wirst du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten;
Der Ehstand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in einer üblen Laune macht;
so denke, das ist Männergrille,
und sag: Herr, es gescheh' dein Wille!

Mozart war bekanntlich ein großer Tierfreund, und so widmete er seinem geliebten Star folgende Grabschrift:

»Hier ruht ein lieber Narr
Ein Vogel Star.
Noch in den besten Jahren
Mußt' er erfahren
Des Todes bittern Schmerz;
Mir blut't das Herz,
Wenn ich daran gedenke.
O! Leser, schenke
Auch du ein Tränchen ihm!
Er war nicht schlimm;
Nur war er etwas munter,
Doch auch mitunter
Ein lieber loser Schalk,
Und drum kein Dalk.
Ich wett', er ist schon oben,
Um mich zu loben
Für diesen Freundschaftsdienst
Ohne Gewinnst.
Denn wie er unvermutet
Sich hat verblutet,
Dacht er nicht an den Mann,
Der so schön reimen kann.«

Den 4. Juni 1787. Mozart.

Ja, der Meister hat sogar eine Parodie auf die Klopstocksche »Edone« gedichtet und die zärtliche Ode seinem liebsten, besten, schönsten, liebenswürdigsten, reizendsten, von seinem unwürdigen Vetter in Harnisch gebrachten Bäschen oder Violoncellchen gesandt, gleichzeitig mit tausend cousinischen Küssen. Wie erinnert uns alles dieses doch an den Glanz und die sonnige Heiterkeit, die über seinen Werken ausgebreitet sind?

Überblicken wir nunmehr die Namen aller derjenigen, die sich auf literarischem Gebiet bezw. in der Dichtkunst betätigt und durch ihre Werke oder persönlich mit Mozart in mehr oder weniger engen Beziehungen gestanden haben oder ihm auf seinem Lebenswege nur flüchtig begegnet sind, so tritt uns wohl als erster, da die Autorschaft des Textes zu dem geistlichen Singspiel »Die Schuldigkeit des ersten Gebotes« (Köchel-Verz. No. 35), von dem Mozart den ersten Teil komponiert hat, nicht ganz feststeht, wie ebenso auch die des Textes zur »Grabmusik«, und es sich bei der im Jahre 1767 komponierten lateinischen Schulkomödie um keinen selbständigen neuen Text handelt, der des Hoftrompeters *Andreas Schachtner* als der eines treuen Freundes der Familie Mozart entgegen. Schachtner bearbeitete das von Weiskern übersetzte Buch »Bastienne« von der Frau des bekannten Operetten- und Lustspieldichters Favart, eine Parodie von Rousseaus »Devin du village«, als Text zu der Erstlingsoper des Meisters: »Bastien und Bastienne«, die im Jahre 1768 in einem Privathause in Wien aufgeführt wurde. Schachtner verdanken wir weiter den Text zu der zweiaktigen Oper »Zaide«, dem wohl auch ein französisches Original zu Grunde liegt. Die Oper entstand von 1779—1780. Mozart hat sie nicht ganz beendet, und so wurden die Ouvertüre und der Schlußchor später von Joh. André hinzugefügt. Endlich sei erwähnt, daß Schachtner auch den »Idomeneo« ins Deutsche übersetzt hat; der Herr Hoftrompeter muß nach allem also ein Mann von nicht geringer Bildung gewesen sein.

(Fortsetzung folgt.)

Lose Blätter.

Von der „Komischen Oper" in Berlin.

Da hätten wir nun die lange begehrte zweite Oper, von der kundige Thebaner immer behaupteten, sie sei ein dringendes Bedürfnis und würde auch ein gewinnbringendes Unternehmen sein. Wir haben sie nun wirklich, denn was bisher dafür galt, war nicht das rechte. Zuerst siechte ein paar Sommer hindurch eine Oper in der Flora auf Charlottenburger Gebiet dahin. Ebenda, nur Berlin näher, müht sich seit Jahren die Oper des Westens ab und

ist noch nicht tot, ohne dafs sie recht lebte. Das Nationaltheater gab kaum ein Jahr lang Opern, verschlang grofse Summen und wurde eine Bühne für Akrobaten und Ringkämpfer. Das Neue Königliche Operntheater war und ist immer nur eine Unterabteilung der Königlichen Oper und kann allenfalls als Sommeroper wieder einmal eine Rolle spielen. Die Wolzogen-Oper, die vor etwa Jahresfrist nur ein paar Wochen lang bestand, nahm man von Anfang an nicht ernst. An die verschiedenen Opernversuche im ehemaligen Luisenstädtischen und im jetzigen Zentraltheater — sie liegen allerdings zwei und drei Jahrzehnte zurück — möge aber noch erinnert sein. — Und nun erstand im Herzen Berlins, mitten im flutenden Treiben ein neues Gebäude, nach Pariser Vorbilde Komische Oper genannt. Welche Erwartungen knüpfte man an ihre Tätigkeit, und mit was für glänzende Versprechungen trat sie ins Leben! — Ich freilich erwartete nichts und glaubte den Versprechungen nicht. Und was ich schon vor langen Jahren bezüglich der Aussichten einer zweiten Oper in Berlin behauptet habe, das scheint sich jetzt abermals als richtig zu erweisen. Die günstigste Lage, das beste Haus, die tüchtigsten Kräfte nützen der Oper nicht, wenn sie keine zugkräftigen Werke hat. Und für die vorhandenen besitzt die Königliche Oper das alleinige Aufführungsrecht, für neu erscheinende aber erwirbt sie es sich. Was soll denn die Komische Oper geben, selbst, wenn sie das Beiwort nicht besonders betont? Und wie will sie bestehen, wenn selbst die Königliche Oper trotz ihrer hohen Eintrittspreise und ausverkauften Häuser alljährlich noch einen grofsen Zuschufs aus des Königs Kasse nötig hat? — Das Haus der Komischen Oper ist unschön. Der Raum wurde wohl geschickt ausgenutzt, aber die vielen Treppen und langen Gänge kann man doch bedenklich finden. Mehr als die Hälfte des Parketts liegt unterhalb des ersten Rangs, und bei seiner grofsen Breite sieht man auf seinen Endsitzen die Bühne nicht. Auch sind Prosceniumslogen da, deren Insassen das Publikum vor sich haben, wenn sie sich nicht der Bühne zudrehen. — Man hört, so heifst es, auf allen Plätzen gut. Die erste Aufführung brachte Hoffmanns Erzählungen von J. Offenbach. Also gleich keine komische Oper. Aber Orchester, Chor, Inscenierung und im ganzen auch die Einzelleistungen waren gut und hoffnungerweckend. Eine echte Kunstdarbietung. Und daher hatte ich gemeint, das Publikum würde sich nach der Oper wochenlang drängen. Das war durchaus nicht der Fall. Bald gab man Massenets Gaukler unserer Lieben Frau. Also wieder keine komische Oper, sondern ein — Mysterium. Zwei Akte sind von einer Langweiligkeit ohnegleichen. Es ist eine Art Oratorienmusik. Im dritten Akte gibt's ein überraschendes, herrliches Bühnenbild. Das rettet indes die Oper nicht, für deren Hauptgestalt auch kein ausreichender Sänger vorhanden war. Und nun stockte es schon im Repertoir. Herr *Leoncavallo* kam herbei nnd studierte seine Bohème ein. Mag sie als komische Oper gelten! Aber wie lange wird sie hier sich halten, die nirgends festen Fufs fafste? Drei Werke also erschienen in den ersten drei Wochen und keins hatte einen eigentlichen Erfolg. Was wird nun weiter mit der Komischen Oper werden?

R. F.

Salome.

Drama in einem Aufzuge nach *Oscar Wildes* gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung von *Hedwig Lachmann*.
Musik von *Richard Straufs*.
Uraufführung in Dresden am 9. Dezember 1905.

Den 9. Dezember 1905 darf unser Königl. Institut mit unanfechtbarem Recht seinen Ruhmestagen zurechnen. Die Uraufführung des Straufsschen Bühnenwerks war eine wahre Grofstat! Was hier vor allem *Schuch*, die Kapelle und die Solisten leisteten, das steht vorläufig einzig da. Solche ungeheure Schwierigkeiten musikalischer Art gab es noch bei keinem Werke zu überwinden, selbst bei dem „Ring" und dem „Tristan" nicht. Straufs kennt eben schlechterdings keine andere Schranke, als die der Unmöglichkeit der Ausführung. Können sie es spielen, können sie es singen? — Mit diesen Fragen erledigt sich für ihn der Fall. Nun ja, sie können es wohl. Aber bis das alles „zusammenging", das hatte Schweifs gekostet. Einzig unser stimmgewaltiger, musikalisch fermer Heldentenor Herr *Burrian* war mit seiner Partie bald im reinen. Er ruhte auf seinem B aus, wenn auch das ganze Orchester — und zwar das ganze Straufssche — ihm pflichtschuldigst sein A dur entgegenschleuderte! — Also diese Salome von Wildes Gnaden ging hier vor einem Hause in Scene, wie man es noch nicht gesehen. Buchstäblich aus aller Herren Länder hatten sich die Herren Kritici eingefunden, wie auch die Leiter und Kapellmeister zahlloser Bühnen zugegen waren. Und dieses Haus bereitete dem Werke eine begeisterte Aufnahme. Wir sind nun nüchtern genug, Wasser in den Feuerwein der Begeisterung zu giefsen. Wir sagen, es war der Erfolg einer Sensation und sprechen dem Werke selber jenen inneren Wert ab, der ihm eine nachhaltige Wirkung verbürgen würde. In erster Linie und vor allem natürlich ist Wilde für das vorauszusehende Abflauen des Erfolges verantwortlich zu machen. Die Perversität auf der Bühne im Glorienschein — nein, Gottlob, dagegen sträubt sich doch noch unser Gefühl. Wir haben bereits manchen Rippenstofs in künstlerischen Dingen bekommen, aber so einen kräftigen noch nicht. Das „Feuersnot"-Buch mit seinem nackt und gemeinsinnlichen Schlufs war schon stark, aber das war doch immer noch Naturtrieb. Jetzt aber kommt ein Dichter auf die Opernbühne, der auch noch pervers empfindet. Salome, der buhlerischen Herodias würdiges Töchterlein begehrt des Jochanaan, d. i. Johannes des Täufers Lippen zu küssen. Und dieser, von Wilde wieder als Fanatiker der Askese gezeichnet, erwehrt sich der Maid und verflucht sie. Aber Salomes Gier nach dem Kusse erlischt damit nicht nur nicht, sondern wird immer brünstiger. Sie erlangt und ertrotzt sich von ihrem wollüstigen Vater Herodes, der nur in feiger Furcht vor dem Propheten erbebt, das Haupt des Johannes. In man kann nicht anders sagen als geiler Gier den Mund zu küssen, das Ziel hat sie nunmehr erreicht. Aber das wird selbst dem halbirrsinnigen Herodes zu viel. „Man töte dieses Weib" — mit diesen Worten macht er der Scene ein Ende.

Wir wollen nun keine langen theoretischen Betrachtungen anknüpfen an diesen Vorwurf und seine Behandlung. Aber schmecken beide nicht nach jener „Assoziation von Wollust, Religion und Grausamkeit", auf deren „innige Verwandtschaft und gemeinschaftliche Tendenz" Novalis einmal hinweist, ein Dichter, der übrigens in der Mystik, in Grauen und Wollust wohl Bescheid wufste. Und dafs nun Straufs an solchem Werke Geschmack finden konnte! Der erste

Gedanke ist gewifs der, mit dem *H. Ernstmann* in seiner Broschüre „Salome auf den deutschen Hofbühnen" (Verlag von Hermann Walther, Berlin SW.) aufwartet: „Sage mir, was du komponierst, und ich will dir sagen, wer du bist." Aber da müssen wir denn doch ein wenig auf die Seite des Komponisten uns stellen. So schlimm sehen wir die Sache nicht an. Richard II. ist für uns im Grunde eine gesunde Natur. Mit perverser Veranlagung schreibt man keine „Domestica"! Aber Richard II. ist uns eine geistig überspannte Natur. Ihn reizt nur das Aufsergewöhnliche; er ist sensationslüstern. Schon einmal ein Drama so durchzukomponieren wie es ist, d. h. ohne Umdichtung zum Libretto, das war etwas Neues für ihn und etwas noch nicht Dagewesenes. Dann lockte ihn sicher auch die Sprache des Dichters in ihrem Bilderreichtum, da konnte er „malen" nach Herzenslust und mit „Geräuschen" manövrieren. Und zum Dritten mochten ihm auch einzelne Figuren des Dramas zu raffinierter Charakterisierung herausfordernd erscheinen: Das gierige Weib, der halbverrückte König, die mauschelnden Juden usw. Kurz, und das ist das Bedauerliche, nach einer ethischen Seite suchte er nicht oder nur en passant. En passant vielleicht am Johannes. Aber trotz des schönen Erlösermotivs, das er ihm mitgibt, trotz des Fluchs usw. zu retten war die Figur nicht. Das hätte nur eine Umdichtung vermocht, die sie als Repräsentanten des sittlichen Ideals hätte im Untergange als Sieger erscheinen lassen können. So ist und bleibt dieser Johannes bei Straufs ein Wortemacher. Der Musik uns nun näher zuwendend, so schütteln selber ausgesprochene Fortschrittler die Häupter über die vielfach ganz grausame Harmonik. Es stofsen sich da besonders, wo von „häfslichen" Dingen die Rede ist, nicht nur die Gedanken, sondern auch die Töne auf engem Raum in bedenklicher Weise. Und dabei mildert doch die Instrumentation, in der Straufs nun einmal Meister ist, vieles. Auch gebricht es natürlich an Schönheiten wieder nicht, wie einst in „Feuersnot". Da sind wieder koloristische Effekte hervorragender Art zu verzeichnen und daneben auch ganz herrliche Eingebungen im Gesanglich-Melodischen. Des Erlösermotivs und des Fluchs des Johannes taten wir schon Erwähnung. In dessen hymnenartigen Gesängen finden sich aber ebenfalls noch schöne Stellen genug. Ein gleiches gilt von der Partie der Salome, der ein ungemein charakteristisches Motiv das Geleite gibt. Dann hat auch Herodes seine kantabilen Momente, wenn auch selbstverständlich bei ihm das Bizarre überwiegt. Freunde Straufsschen Witzes können sich überdies an den schon erwähnten mauschelnden Juden ergötzen, und dem nach Ohrenschmaufs Dürstenden bietet die herrliche Cismoll-Melodie in Salomes „Tanz der sieben Schleier", nach was er begehrt. Kurz also, es geht schliefslich keiner leer nach Hause. Nur eben zieht er nicht von dannen mit dem Bewufstsein, ein „Kunstwerk" genossen zu haben. Bei diesem Urteil wird es bleiben müssen. —

Auf die hiesige Aufführung kommend, so kennzeichneten wir sie schon in unsern einleitenden Worten als das, was sie war, eine künstlerische Tat. Und sie war es nach jeder Richtung hin. Auch die Regie (Willi Wirk-München) bewährte sich glänzend, glänzend war die Dekoration und kostümliche Ausstattung. Als Vertreter der vier Hauptrollen feierten die Damen *Wittich* (Salome) und *von Chavanne* (Herodias), sowie die Herren *Burrian* (Herodes) und *Perron* (Jochanaan) Triumphe.

Otto Schmid.

Reger in Leipzig.

„Reger-Konzert! Das trieb die musikalische Intelligenz von Leipzig Sonntag nachmittag um 5 Uhr im grofsen Saal des Zentral-Theaters zusammen. Meine grundsätzliche Meinung über den berühmten Komponisten habe ich in diesen Blättern bereits ausführlicher, als ich es heute zu tun gedenke, niedergelegt. (Vergl. meinen Bericht über das 1. Reger-Orgelkonzert von Straube in Leipzig im Aprilheft 1903, S. 58/59). Diese Meinung vermochte ich bisher im wesentlichen nicht zu ändern. Ihr zufolge enthält diese Musik einen ungeheuren Exzefs von musikalischen Mitteln über das Ausdrucksbedürfnis und in dieser Relation finde ich den ästhetischen Fehler dieser Musik, soweit man von einem solchen bei einem reifen Künstler überhaupt zu sprechen berechtigt ist. Zugegeben, dafs sie, beispielsweise in den Liedern, sehr viel geschmackvoll Empfundenes enthält, aber es ist nicht offenbar, dafs dieser Gehalt in zweiter Linie steht? Dafs es in erster Linie darauf ankam, Musik als solche zu machen, und dann in zweiter Linie natürlich, dabei viel feinen Geschmack zu beweisen? (Ein Leipziger Rezensent drückte sich, seinem sächsischen Idiom getreu, dahin aus, dafs der Komponist auch bei einfachen Sachen ‚spindisiere'.) Mit dieser Ansicht treffe ich nicht die von vielen, es tröstet mich daher, dafs ich die von Reger selbst treffe. Er verhöhnt die ‚inneren Erlebnisse' seiner komponierenden Zeitgenossen und den ‚schier undurchdringlichen Nebel', den sie in ihren Köpfen verursacht haben sollen, und er — Reger — will helfen, diesen Nebel zu zerstreuen (Vorrede der ‚Beiträge der Modulationslehre'). Reger ist eben wegen dieser seiner Auffassung eine aufserordentlich interessante Erscheinung in der Musikgeschichte, und das Objektive der Musik ist kaum jemals mit solcher Schärfe und Konsequenz in den Vordergrund gestellt worden, und er erscheint nach Wagner, dem Meister, der das Subjektive am konsequentesten herausgearbeitet hat. Dieser Umstand erklärt das Erfrischende der Erscheinung Regers: er ist eine Erlösung von impotenter Wagnerei, oder wie ich mich deutlicher ausdrücken will, von impotenten Wagnerianern. Er kann etwas, und die Wagnerianer pflegen nichts zu können. Er ist auch zweifellos nicht blofser Techniker, sondern Musiker. Das beweist eine eminente Gestaltungskraft, eine Fähigkeit, die von je als das eigentliche Kriterium des Musikers gegolten hat. Nur lehne ich für meine Person diese Kunst ab — sogar mit Schroffheit, mit derselben Schroffheit, mit der sie auftritt. Da aber im Reiche der Kunst nicht, wie in der Wissenschaft, nur eine Auffassung richtig ist und alle anderen notwendig falsch, vielmehr im Grunde genommen so viele Auffassung, als relativ gleichberechtigt nebeneinanderstehen, wie schaffende Künstler vorhanden sind, so will und kann ich mit dieser Ablehnung lediglich sagen, dafs ich es ablehne, diese Kunst mir zu assimilieren, weil ich sie für mich meiner Meinung nach nicht brauchen kann und daher nicht brauchen will. Diese Ablehnung beiseite gesetzt bot das Konzert alle Reize, die die persönliche Einwirkung des bedeutenden Talents ausübt. Da wurde alles von neuem erschaffen, da lebte alles — in der Komposition wie im Spiel des Komponisten. Dieser bemühte sich vergeblich, sich in den Hintergrund zu stellen: wenn er auch Frau *Henriette Schelle* aus Köln bei den Beethoven-Variationen für zwei Klaviere Op. 86 das erste Klavier und bei den vierhändigen pièces pittoresques Op. 34 den Primo-

Part, ja bei den zweihändigen Bach-Variationen Op. 81 den Vortrag überhaupt überliefs und bei den von Frau *Adele Münz* aus Barmen gesungenen Liedern (aus Op. 43, 70, 75, 76 und 88) begleitete, so sah und hörte doch kaum jemand etwas anderes als Reger — sogar jene Dummköpfe, die sich lächelnd ansahen, wenn sie der Musik nicht folgen konnten. Nebenbei genügte das Spiel von Frau *Schelle* technisch nicht immer, während Frau *Münz* sich ihrer — wegen der überragenden Bedeutung der von ihr vorgetragenen Musik undankbaren — Aufgabe mit mehr Glück entledigte. Ein Abend, der zum persönlichen Erlebnis wurde, neue Frische und neue Kräfte einflöfste! Nicht endenwollender Beifall lohnte den Komponisten nach Verdienst.“ Dr. Max Arend.

Reger in Cöln.

Die Eröffnung der Konzertsaison stand dieses Jahr unter dem Zeichen von *Max Reger*. Die beiden Schwesterinstitute Konzertgesellschaft und Musikalische Gesellschaft waren bestrebt gewesen, den Werken des vielumstrittenen Komponisten auch hier in Cöln Eingang in weiteren Kreisen zu schaffen. Den Anfang hierzu machte die Musikalische Gesellschaft mit einem nahezu vollständigen Reger-Abend — nahezu — weil auf den Wunsch von Reger diesem Abend das herrliche 5. Brandenburger Konzert für Klavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Streichorchester von Bach quasi als Prolog an die Spitze gestellt wurde, bei dessen ausgefeilter Vorführung man wieder das echt musikalische Klavierspiel Regers bewundern konnte. Den „Clou“ des Abends bildeten wieder die imposanten Variationen über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere, die der Komponist mit der hiesigen Pianistin Frau *Henriette Schelle* vortrug. Was für eine meisterhafte Beherrschung aller kontrapunktischen Künste steckt doch in diesem Werk und wie grofszügig ist es dabei angelegt und atmet stets urmusikalisches impulsives Empfinden. — Auch neun Lieder von Reger bekam man zu hören, die dem gröfseren Publikum teilweise ungemein behagten und sogar in mehreren Fällen da Capo verlangt wurden, bei den Fachmusikern aber doch Zweifel aufkommen liefsen, ob diese Tongebilde Regers vielen seiner übrigen bedeutenden Werke — ich meine nur die Klavierstücke Op. 82, seine Orgelsachen usw. würdig an die Seite zu stellen sind. Diese Lieder haben häufig keinen ausgesprochen persönlichen Anstrich, sie machen mitunter den Eindruck des leicht hingeworfenen und nach bekannten Mustern komponierten, so z. B seine schlichten Weisen. Von den Liedern Op. 75 macht die „Äolsharfe“ einen etwas gezwungenen Eindruck. — Ein allerliebstes Kabinettsstück ist das Trio für Flöte, Violine und Viola Op. 77 von Reger, welches ungemeinen Anklang fand. Nach dem Anhören von Regers Sinfonietta Op. 90, die im ersten Gürzenich in ganz ausgezeichneter Weise unter *Fritz Steinbach* aufgeführt wurde, teilten sich die hiesigen Musikfreunde in zwei Lager die einen, indem sie auf Reger auch in dieser Beziehung als den „kommenden Mann“ hinwiesen, während die andern meinten, dafs er sich auf diesem Gebiete doch noch nicht so ganz wohl fühle, die Instrumentation meistens zu stark auftrüge, durch die völlige Ausschaltung von Sondereffekten der Streicher- und Bläsergruppen etwas monoton wirke, und was am schwerwiegendsten in die Wagschale fiele — keine ausgesponnenen Motive, sondern nur Bruchteile von Themen böte. Wer nun Recht hat — darüber mag die Zukunft Aufschlufs geben! Ernst Heuser.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Dezember. Die Königl. Oper führte am 20. November, als gerade 100 Jahre verflossen waren, seitdem Beethovens Fidelio zum ersten Male auf der Bühne erschien, dies Werk in seiner ersten Fassung auf. Es war ihm der Titel Leonore gegeben, den Beethoven allerdings von Anfang an wünschte. Es sollte aber eine Verwechslung mit Paërs Leonore vermieden werden. Wie die erste Fassung der Oper 1805 nur dreimal, die zweite 1806 nur zweimal auf die Scene gelangte (die uns vertraute erschien 1814), so gab man die wiederhergestellte erste hier jetzt auch nur zweimal. Und zwar eigentümlicher Schwierigkeiten wegen, von denen noch die Rede sein soll, wenn ich demnächst ausführlich über die Urgestalt unserer herrlichen Beethoven-Oper berichte. — Zwei Operngäste, die als Künstler von Bedeutung gepriesen wurden, vermochten uns nicht zu befriedigen. Herr *Brozël* nicht als Tristan, Frau *Charles Cahier* nicht als Heldin in des St.-Saëns allerdings unangenehmer Oratorien-Oper Samson und Dalila.

In den Konzertsälen erschien in den letzten Wochen wieder kein Name so häufig auf den Programmen als der Max Regers. Mit seinem ersten gröfseren Orchesterwerke, einer Sinfonietta, erwarb der Tonsetzer sich keine neuen Freunde. Er gibt keine Programmusik, die Musik soll durch sich selbst wirken. Sie wirkt aber in der hier gebotenen Weise unangenehm, weil man vor lauter Musik die Musik nicht erkennt. Das ist die zusammengesetzteste musikalische Arbeit, die man sich nur vorstellen kann. Ein stetes Kontrapunktieren und Modulieren. ruhelos, ohrverwirrend. Das Orchester klingt auch bei dieser Art nicht. Richard Straufs soll nach Anhören des Werkes gesagt haben: „Ja, da kommen wir Klassiker nicht mit.“ — Als man nun bald darauf Kammermusik M. Regers hörte — eine Sonate für Klarinette und Klavier Op. 49 und eine Geigensonate Op. 42 — auch Lieder, da empfand man wieder Freude an dem rastlos schaffenden Tonkünstler unb setzte neue Erwartungen auf ihn. — Die musikalische Leitung der Wagner-Konzerte scheint dauernd dem Stuttgarter Hofkapellmeister *C. Pohlig* übertragen worden zu sein. Löblich war es zunächst, dafs er nicht die ewigen Parsifal-Abschnitte wieder brachte. Bruckners 5. Sinfonie in B führte er ausgezeichnet vor. Seine Wahl aber war es wohl nicht, wenn eine Scene für Tenor und Orchester — Hufs im Kerker — und ein Stück für Orgel und Orchester — Himmelskönig mit musizierenden Engeln — beide von *Ludw. Hefs*, auf dem Programm standen. Besser aber waren diese Kompositionen immerhin, als die ihnen folgenden Orchesterlieder von *Alexander Schwartz*, einem sonst unbekannten Autor. Sehr viel Musik, aber auch musikalischen Unfug pflegt es am Totenfeste zu geben. Da finden in Kirchen und in den Theatern, die auf Einnahme

nicht verzichten wollen, zusammengestoppelte Aufführungen statt, die oft ungemein kläglich sind. — Die Singakademie führte diesmal unter Prof. *G. Schumann* mit ihrem grofsen, altberühmten Chore Werke von J. Brahms aus. Gesanglich natürlich in hervorragender Weise. Inhaltlich war meiner Meinung nach diese Musik nicht die rechte. Doch das ist subjektiv. Vielleicht gibt es Menschen, die ein Parzengesang, eine Nänie usw. über den Verlust ihrer teuren Toten tröstet. — Im Opernhause war die Aufführung auch inhaltlich wenig erfreuend. Sie fand zum Vorteile des Opernchores statt, und *Felix Weingartner* hatte dafür seines Lieblings Berlioz „Kindheit Christi" und Beethovens „Christus am Ölberge" erwählt. In diesem hatte ich als Knabe schon im Alt mitgesungen und entsann mich noch, wie wir Buben lachten, wenn in einem der Chöre die Stelle vorkam: „Er ist es, den man einst den Judenkönig nannte — Judenkönig Nante, Judenkönig Nante!" Dafs die Komposition so mifsraten war, empfand ich damals freilich nicht. Merkwürdig, wie wenig Stilgefühl unser grofser Beethoven hier — 1803, als er den Fidelio begann — entwickelte! Christus singt, wie ein italienischer, stimmprotzender Heldentenor mit Koloratur, und die Sopranpartie des Cherub ist wohl so bunt und schwer, wie die der Königin der Nacht. Des Heilands Worte lauten u. a: „Es zittert gräfslich schaudernd mein Gebein, und wie ein Fieberfrost ergreifet mich die Angst beim nahen Grab." Aus den Chören auch nicht, aber aus dem Orchester erkennt man den Meister. — Das genannte Werk des Berlioz ist, in seinen drei Teilen aufgeführt, unendlich langweilig, während der zweite, allein gehört, viel Liebliches hat. Man weifs ja, dafs Berlioz absichtlich einfach und schlicht in dieser Trilogie sein wollte. Aber diese Einfachheit wirkt bei dieser Länge unglaublich trist. Dann doch lieber den extravaganten Berlioz! Rud. Fiege.

Leipzig. Das vierte Gewandhauskonzert am 2. November wurde in Hinweis auf Mendelssohns Todestag (4. November 1847) mit der Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine" (Op. 32 dieses Meisters) eröffnet und mit Beethovens Sinfonie No. 7 (A dur) beschlossen. Zwischen diesen Werken betätigten sich solistisch zwei Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters: der Konzertmeister Herr *Edgar Wollgandt* in dem Brahmsschen Violinkonzert und Herr *Unkenstein* (Viola) in der reizenden Serenade (G dur) für kleines Orchester von *Hugo Wolf.* Beide Herren erwiesen sich nicht nur als Meister der Technik auf ihren Instrumenten, sondern auch als denkende, rechte Künstler und ernteten reichen Beifall und Hervorruf.

Das fünfte Konzert am 9. November enthielt an Orchesterwerken „La jeunesse d'Hercule", sinfonische Dichtung von *Saint-Saëns*, Ouvertüre zu Collins Trauerspiel „Coriolan" von Beethoven und Franz Schuberts frische, urgesunde C dur-Sinfonie. In solistischer Hinsicht machten wir die Bekanntschaft mit einem hier noch nicht gehörten Klavierkonzert (Es moll, Op. 50) von *Hugo Kaun*, vermittelt durch eine uns bisher ebenfalls noch unbekannte Pianistin: Fräulein *Vera Maurina* aus Berlin. Das Konzert ist ebenso geistig bedeutend wie technisch schwierig und verlangt eine so reife Künstlerschaft wie Fräulein Maurina sie besitzt, um zu voller Geltung zu gelangen.

Das Programm des sechsten Konzertes am 16. November stützte sich in der Hauptsache auf die drei Orchesterwerke: Ouvertüre zu „Euryanthe" von *C. v. Weber*, Der Tanz in der Dorfschänke (Mephisto-Walzer), Episode aus Lenaus „Faust" von *F. Liszt* und — in gewaltiger Steigerung — auf *Tschaikowskys* Schwanengesang, auf dessen Sinfonie pathétique (No. 6, H moll, Op. 74), welche sämtlich vom Orchester in meisterhafter Weise ausgeführt wurden. Zwischen diesen Werken und Glanzleistungen en gros würde jedweder Solist einen schwierigen Stand gehabt haben, wieviel mehr mufste ihn eine Sängerin haben, deren künstlerische Qualitäten noch vielfach der Ausgeglichenheit, der vollen Ausreifung ermangeln. Fräulein *Johanna Kifs* aus Frankfurt a. M. sang die von Ernst Frank vortrefflich instrumentierte Kantate von Haydn „Ariadne auf Naxos", sowie verschiedene Lieder von Fr. Schubert und J. Brahms und erzielte durch ihr an sich gutes Stimmmaterial besonders nach den Liedern Beifall und sogar Hervorruf.

Weiter von musikalischen Vorkommnissen sind zu verzeichnen: die zweite Kammermusik im kleinen Saale des Gewandhauses am 18. November mit folgendem Programm: Streichquartett (A dur, Op. 18, No. 5) von Beethoven, Klavierquartett (Es dur, Op. 87) von Dvořák, Oktett (F dur, Op. 166) von Schubert. — Ferner eine Vorführung eigener Kompositionen von *J. Jenner* im hiesigen Kaufhause am 3. November unter Mitwirkung des Komponisten (Klavier) und der Herren *Adolf Rebner*, Prof. *Fritz Bassermann* aus Frankfurt a. M. (Violine, Viola), *Klengel* (Cello), *E. Müller* (Horn), sowie des Fräulein *Mimie Wittichen* aus Marburg (Sopran). — Sodann eine geistliche Musikaufführung zum Besten der Kinderbewahranstalt zu Gautzsch-Leipzig in der Kirche daselbst, in welcher besonders Herr *Joh. Snoer* (erster Harfenist des Leipziger Theater- und Gewandhausorchesters) durch einen Vortrag eigener Komposition „Andante religioso", ferner in Liszts Consolation und in dem Pfingstlied mit Harfe von *E. Kleinod* das allgemeine Interesse auf sich zog. Auch die weiteren Vorträge dieses Konzertes: erster Satz aus der Orgelsonate (C moll) von Rheinberger, exakt und stilgemäfs von Herrn Lehrer *Gerhard Hofmann* vorgetragen, desgleichen die Gesangsvorträge der Damen Frl. *Alma Henschel*, *Ilse Schwenke*, Frau Dir. *Kleinod* und des Herrn *Rudolf Beyer* erfreuten sich guter Ausführung und gaben dem Ganzen den entsprechenden feierlich religiösen Anstrich. Prof. A. Tottmann.

Zürich. Nach einigen weniger bedeutenden Solistenkonzerten setzte am 10. Oktober unsere musikalische Hochsaison mit dem I. Abonnementskonzert ein. Es war eine Art Ehrenabend für unseren verdienten Kapellmeister Dr. *Hegar*, der seit nunmehr vierzig Jahren die grofsen Sinfoniekonzerte leitet. Vor zehn Jahren ist man aus der alten in die neue Tonhalle übergesiedelt, und zu dem feierlichen Eröffnungskonzert komponierte damals Dr. *Hegar* eine stimmungsvolle Festouvertüre. Dieses in jedem seiner Takte den gewandten Kenner orchestraler Wirkungen verratende Werk war bestimmt, das erste Abonnementskonzert der diesjährigen Saison einzuleiten, die, wie man sagt, die letzte von Dr. *Hegar* persönlich geleitete sein soll. Im übrigen waren auf dem Programm Brahms, Mozart und Beethoven vertreten, die beiden ersteren mit je einem Violinkonzerte (in D dur bezw. G dur), letzterer mit der herrlichen achten Sinfonie. Als Solist war *Henri Marteau* gewonnen, der die beiden Violinkonzerte, jedes in seiner Art mit einer Vollendung zum Vortrag brachte, wie man sie von wenigen unserer heutigen Geiger voraussetzen darf. *Marteau* versteht es wunderbar, Brahms das zu geben, was ihm gehört, er trifft aber auch den klassischen Charakter eines Mozartkonzerts in vollkommenster Weise.

Das II. Konzert liefs uns ohne die traditionelle Sinfonie, bescherte uns dafür aber gleich zwei Solisten: Fräulein *Anny Eisele* aus Leipzig, eine geborene Züricherin und ein entschieden pianistisches Talent, und Herrn *Louis de la Cruz-Frölich* aus Paris, ein Bariton von grofsen, wuchtigen Stimmmitteln. Die noch sehr jugendliche Pianistin spielte das E moll-Konzert recht brav, wenn auch ohne individuelle Auffassung und stellenweise auch ohne den nötigen Ausdruck. Aber der Beweis eines fleifsigen Studiums sowie die Probe eines vielverheifsenden Talents war sowohl der Vortrag des Konzerts wie auch die des weiteren von Frl. *Eisele* gebotenen Variationen von Händel, die D moll-Fantasie von Mozart und endlich die Zugabe Chant polonais von Chopin-Liszt. Herr *de la Cruz-Frölich* stellte sich uns als ein Sänger von seltenen Qualitäten vor. Seine Tongebung, seine Aussprache wie sein imponierender Vortrag müssen unbedingt für ihn einnehmen. Er sang „Wotans Abschied" aus „Walküre" so schön, wie man das Stück wohl selten zu hören bekommt, und glänzte vermöge seiner künstlerischen Vorzüge des weiteren in Beethovens „Die Ehre Gottes", Brahms' „Von ewiger Liebe", Schumanns „Frühlingsnacht" und endlich in der als Zugabe gebrachten Arie aus „Orlando" von Händel. An Orchesternummern enthielt das Programm nur die Ouvertüre zu „Lodoiska" von Cherubini und jene zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, die beide in ihrer Grundverschiedenheit durch unser treffliches Orchester unter Dr. *Hegars* genialer Leitung vorzüglich interpretiert wurden.

Am 31. Oktober wurde die Reihe der Abonnementskonzerte durch die Aufführung des Gemischten Chors Zürich unterbrochen, die unter der Leitung *Volkmar Andreaes* ein Werk zur Auffuhrung brachte, welches durch seinen überaus hohen musikalischen Wert ein Anrecht darauf hätte, weit bekannter zu sein, als es tatsächlich der Fall ist: Friedr. Kloses Messe in D moll. Hier in der Schweiz hatten wir anläfslich des vorjährigen schweizerischen Tonkünstlerfestes in Bern schon Gelegenheit, das Werk, wenigstens den gröfseren Teil desselben, kennen zu lernen. Begeisterten uns schon damals die Vorzüge als da sind: herrliche Melodik, klangvoller Satz, feinsinnige Charakteristik und wundervolle, vortreffliche Instrumentation, so rissen sie uns diesmal im Verein mit der herrlichen Wiedergabe vollends hin. Direktor *Andreae* hatte mit dem ihm eigenen Fleifse die Aufführung bis ins kleinste Detail mit unverkennbarer Liebe vorbereitete und dem Ganzen durch seine geniale Auffassung einen überwältigenden Schwung und blendenden Glanz verliehen; wer diese Aufführung gehört hat, der mufs auch zu der Überzeugung gelangt sein, dafs Kloses D moll-Messe, die gewissermafsen den modernen Geist mit der alten Form in glücklicher Weise verbindet, eines der allerbedeutendsten Werke der kirchlichen Musik neuerer Zeit ist. Der Gemischte Chor gab sich mit gutem Gelingen Muhe, seinem verdienstvollen Dirigenten Ehre zu machen und folgte seinen Intentionen aufs Beste. Das Soloquartett, dem der Komponist eine dankbare Aufgabe zugewiesen hat, wurde gebildet von den Damen *Johanna Kappel* (Sopran), *Frieda Hegar* (Alt) und den Herren *Kaufmann* (Tenor), *Böpple* (Bafs). Wenn der Besuch — geistliche Musik ist eben nicht jedermanns Sache — auch ein stärkerer hätte sein können, so darf der Gemischte Chor Zürich diesen Abend doch als einen ehren- und verdienstvollen in seiner Chronika besonders hervorheben.

E. Trapp.

— In **Elberfeld** und in **Solingen** veranstaltete Königl. Musikdirektor *Hirsch* mit seinem gemischten Chor und dem Solinger Lehrergesangverein sowie mehreren Gesang- und Instrumental-Solisten ein historisches Konzert mit »Weihnachtsmusik vom 11. Jahrhundert an bis auf unsere Zeit«. Die hervorragendsten Chornummern waren: Nun sei willkommen, Herre Krist (11. Jahrh.) für Altstimmen und Männerchor, das doppelchörige »Hodie Christus natus est« von Palestrina, »Josef, lieber Josef mein« und »Susani« (14. Jahrh.) in 8 stimmiger Bearbeitung.
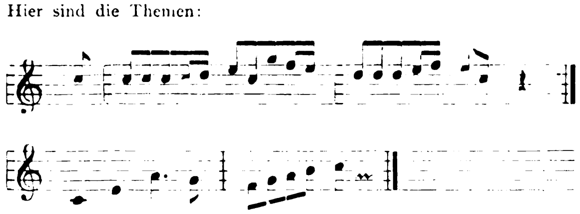
— Der Musikalien-Verlag Gebr. Hug bittet uns, den Lesern mitzuteilen, daß er nicht zu den Firmen gehört, die von jenen Konzertunternehmern, welche der Genossenschaft deutscher Tonsetzer beigetreten sind, Auffuhrungsgebühren erheben wollen.

— Am Mittwoch den 27. Dezember starb in Gotha der Direktor des dortigen Lehrerseminars, Schulrat *Zeifs*, im 67. Lebensjahre. Wenn auch seine größten Verdienste auf pädagogischem Gebiete liegen, so verdient er doch auch an dieser Stelle einen ehrenden Nachruf, da er — selbst musikalisch — ein eifriger Förderer aller ernsten musikalischen Bestrebungen war und dem Musikunterrichte in der ihm unterstellten Anstalt einen breiten Raum gewährte.

Besprechungen.

Werke für die Orgel.

O. Wangemann, Phantasie und Fuge über: »Ein feste Burg«. Leipzig, Gebr. Hug. — Bei dieser Phantasie hat mich nur ein Umstand interessiert, nämlich die, gelinde gesagt, Unverfrorenheit, mit der der Komponist die Otto Nicolaische Festouvertüre über den gleichen Choral ausschlachtet, indem er zwei Themen der in dieser Ouvertüre vorkommenden Fuge skrupellos verwendet. Hier sind die Themen:



Middelschulte, Canons und Fuge über: »Vater unser«. Leipzig, Leuckart. — Eine hochinteressante, geistig wie technisch glänzende Komposition, die dem kontrapunktischen Können ihres Schöpfers das Zeugnis summa cum laude ausstellt.

G. Raphael, Drei Präludien und Fugen. Leipzig, Leuckart. — Sehr dankbare, mittelschwere, von tüchtigem Können zeugende Sachen.

Jos. Schmid, Vier Charakterstücke. Leipzig, Leuckart. — Ebenfalls dankbare, stimmungsvolle Kompositionen, deren Charakter mich lebhaft an Rheinbergers feinsinnige Kunst erinnert.

Reinbrecht, Adagio und Pastorale. Berlin, Chr. Fr. Vieweg. — Das Adagio etwas süßlich à la Mendelssohn, aber hübsch. Beide Nummern sind Organisten mittlerer Leistungsfähigkeit zu empfehlen.

J. G. Herzog, Vier Festpräludien. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). — Stilvolle, edel empfundene, echt kirchliche Musik.

Claufsnitzer, 10 Choralvorspiele. Leipzig, Leuckart. — Ungemein stimmungsvolle, den Charakter der Choräle trefflich malende Tonstücke.

S. Grandjean, Große Fuge in C dur. Leipzig, Leuckart. — Hochinteressante Arbeit: besonders wirkungsvoll die gegen Schluß

der Fuge angewandte Vergrößerung des in seiner ersten Form sehr lebhaften Themas.

Achille Philig, Adagio und Fuge. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Sehr wirkungsvolle tüchtige Komposition, voll Phantasie und reicher kontrapunktischer Arbeit.

F. Saffe, 202 Choralvorspiele. Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht. — Fast durchweg ohne irgendwelche technische Schwierigkeiten. Jedem im Improvisieren ungeübten Organisten zu empfehlen, da die betr. Vorspiele sich für gottesdienstliche Zwecke gut eignen. Höheren Wert haben sie nicht gerade.

J. K. F. Fischer, Präludium, Arie und Fuge. Neuausgabe von **Hugo Rahner**. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Das für Orgel und doppeltes Streichquartett gesetzte Opus des zu Anfang des 18. Jahrhunderts gelebt habenden Komponisten hat mit dieser Ausgabe eine dankenswerte Auffrischung erfahren.

Hans Fährmann, »Introduzione ‚Fuga triomphale'«. Leipzig, Otto Junne. — Dieses ziemlich unmotiviert italienisch betitelte Werk hat sich mir als ein besonders glücklich gelungenes vorgestellt. Die kräftig blühende Erfindung stockt nicht ein einziges Mal und gibt der Gestaltungskraft des Komponisten das beste Zeugnis.

A. Lorenz, 3 Festpräludien für Orgel, Trompete und Posaunen. Berlin, C. Simon. — Sehr wirkungsvolle, kernig empfundene, vorzüglich gearbeitete Werke.

A. Lorenz, 18 Choralvorspiele. Berlin, C. Simon. — Zeichnet sich vor den meisten anderen derartigen Werken durch meisterhafte, klare Struktur und gediegenste Kontrapunktik, die aber nie zum Selbstzweck wird, aus. Ähnliches gilt von den im gleichen Verlage erschienenen »8 Vorspielen« und »16 Vorspielen« desselben Komponisten, doch gebe ich den oben angeführten 18 Choralvorspielen den Vorzug wegen ihrer Ursprünglichkeit.

A. Lorenz, Op. 67. Phantasie über Motive a. d. »Parsifal«. Klanglich gewiß sehr wirkungsvoll.

Hans Fährmann, Op. 16. »Am Tage der Pfingsten.« Leipzig, Otto Junne. — Ein groß angelegtes, trefflich gesteigertes Werk. Die Themen der Fuge sind charakteristisch, die »Phantasie« ist mir aber etwas gar zu phantastisch und wild, und steht in gar keiner Beziehung zu dem anscheinend willkürlich gewählten Titel.

Bernhard Ramsey, D moll-Sonate. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Musikalisch und formlich klares, dabei dankbares und nicht allzuschweres Werk. Daß das II. Thema des 1. Satzes einem bekannten Motive aus der »Götterdämmerung« (II. Aufzug, der sog. »Hochzeitsruf«) sehr ähnelt, wollen wir dem Komponisten nicht weiter anrechnen.

P. Volkmann, Op. 8. D moll-Sonate. Nürnberg, Wilh Schmid. — Mit Benutzung mehrerer, anscheinend originaler Choralmelodien hat *Volkmann* ein Werk geschaffen, das seinem Können und seiner Phantasie das günstigste Zeugnis ausstellt. Der II. Satz ist der schwächste.

Außer den hier besprochenen Werken sind mir noch folgende Neubearbeitungen und Arrangements alter Werke zugegangen, nämlich: **Palme-Händel**, 6 Fugen für die Orgel (Leipzig, Max Hesse); **Reger** und **Straube**, Schule des Triospiels über die 2 stimmigen Inventionen von Bach (Leipzig, Lauterbach & Kuhn), höchst gediegen und interessant! **Händel**, G moll-Konzert, bearbeitet von *Max Seiffert* (Leipzig, Breitkopf & Härtel) und die 25 Lieferung der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe Bachscher Orgelwerke, die hier im Sinne sorgfältigst redigierter Arbeit genannt seien. L. Wuthmann, Hannover.

Meyer, Wilhelm, Quickborn-Lieder von Klaus Groth, für eine Gesangstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Max Hesses Verlag. 80 Pf.

Das Heftchen enthält die Vertonungen von 11 Liedern aus des holsteinschen Dichters Klaus Groth Sammlung »Quickborn«, die, wenn auch wenig ursprünglich, so doch den Texten durchaus entsprechend sind, und die den Freunden der Klaus Grothschen Poesie um so mehr empfohlen werden können, als die Melodien leicht im Gedächtnis haften bleiben und die Klavierbegleitung nicht die geringste Schwierigkeit bietet. Am vornehmsten vertont sind wohl Nr. 6 »As ik weggung«, und Nr. 10. »De Maël«.

Forchhammer, Th., Euch ist heute der Heiland geboren! 50 alte und neue Weihnachtslieder für dreistimmigen Kinderchor. Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann. 75 Pf.

Der Sammlung liegt eine solche des Predigers der deutsch-reformierten Kirche in St. Petersburg Dr. Ernst Gelderblom zu grunde. Neben 49 der schönsten Weihnachtslieder, unter denen sich auch einige Weisen der böhmischen Brüder befinden, deren Melodienschatz, wie der Herausgeber der ursprünglichen Sammlung für eine oder mehrere Stimmen mit Klavierbegleitung im Vorwort bemerkt, immer noch viel zu wenig gewürdigt wird, enthält das Büchlein auch eine, für eine Weihnachtsfeier im Hause sich vortrefflich eignende Weihnachtsscene für Soloquintett und dreistimmigen Kinderchor von *Gelderblom*, deren Bearbeitung für die genannte Besetzung seitens des bekannten Magdeburger Musikdirektors *Forchhammer* eine nicht geringere Anerkennung verdient, als die der übrigen Gesänge. Möge die Sammlung dazu beitragen, die Weihnachtsstimmung in der Sonntagsschule und im Hause zu erhöhen.

Möricke, M., Op. 5. Zwei Motetten für gemischten Chor. Leipzig, Otto Junne.

Zwei gut gearbeitete, leicht ausführbare Motetten, die weniger leistungsfähigen Chören empfohlen seien In der ersten, der die Worte I. Joh. 4, 16. 17. 19. zu grunde liegen, ist das Moderato sehr gut erfunden, und auch der Schlußsatz ist von guter Wirkung, während im übrigen die in dem Allegro enthaltenen Terzen- und Sextengänge von keiner besonderen Erfindungsgabe zeugen. Etwas monoton wirkt der F dur-Teil in der zweiten Motette, »Es sollen wohl Berge weichen«; sehr ansprechend ist hier aber der Mittelsatz in C-dur.

Müllerhartung, C., 25 Kirchengesänge zu den christlichen Festzeiten. No. 19: »Selig sind, die Gottes Wort hören.« Berlin, Ries & Erler.

Eine stimmungsvolle, dem Inhalt des Textes gut angepaßte Komposition. Ein Motiv, zuerst im 13. und 14. Takt im Tenor auftretend, findet geschickte Anwendung.

Wiedermann, F.: Op. 17. Gott hat Christum auferwecket. Motette für achtstimmigen Chor. Essen (Ruhr), G. D. Baedeker.

Die Motette Wiedermanns birgt ein anerkennenswertes Stück Arbeit. Manches in dem Werke ist von prächtiger Wirkung, wie beispielsweise das pianissimo bei dem Buchstaben A und das sich diesem anschließende crescendo, das mit dem fortissimo auf »Gewalt, Macht, Herrschaft« seinen Höhepunkt erreicht.

Wolff, C. A. Herm., Der Weg zur Meisterschaft der deutschen Sprech-, Gesangs- und Dartellungskunst. Hamburg, Verlag von Anton J. Benjamin.

Das vorliegende, 39 Seiten umfassende Büchlein ist nicht viel mehr als eine Reklameschrift für das von dem Verfasser geleitete Konservatorium in Hamburg. Wie aus der Schrift ersichtlich, gelangt *Wolff* durch die gleichzeitige Zusammenwirkung der Brust-, Hals- und Kopfresonanzhöhlen zu einem »Einregister« und lehrt die »nationale« Gesangskunst. »National ist die Tonbildung, wenn die Stimme mit allen Selbst- und Mitlauten ausgebildet wird, die in der Muttersprache des betreffenden Sängers enthalten sind.« Die deutsche Sprache hat, da Vokale und Umlaute auch noch klanglich verändert werden, 19 verschiedene Sonanten. Es verlohnt sich nicht, hier noch des näheren auf die Wolffsche Schrift einzugehen. Wer ein halbes Stündchen freie Zeit hat, mit der er absolut nichts anzufangen weiß, mag das Büchlein studieren, namentlich dann, wenn er noch nicht wissen sollte, daß Rhetorik: Redekunst, Deklamation, kunstgemäß vortragen, Physiologie: Naturlehre heißt, und man unter Hexachord nicht etwa nur eine Skala von sechs Tönen, sondern auch ein sechssaitiges Musikinstrument und das Intervall der großen Sexte zu verstehen habe.

Max Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang.
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Das geistige Band in Mozarts Schaffen.

Von **Otto Schmid**-Dresden.

II.

Der gewaltige Fortschritt, den die »Entführung aus dem Serail« gegenüber dem »Idomeneo« bedeutet, im einzelnen zu beleuchten, verbietet sich hier von selbst. Im allgemeinen ist er in den Worten gekennzeichnet, mit denen wir den ersten Abschnitt abschlossen. Das Werk läßt bereits den werdenden ganzen Mozart erkennen, den Vereiniger der drei Ideale des Klassizismus: des Schönen, Wahren und Guten. Daß der Meister das erstere nicht aus dem Auge verlor, das zeigen gleich seine eigenen Worte über die musikalische Charakterisierung der Gestalt des Osmin: »Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern dabei doch vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (den Ton der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D-minore, sondern den weiteren A-minore dazu gewählt.« Daß er den Bruch mit der »opera seria« vollzog und statt Göttern und Heroen Menschen von Fleisch und Blut auf die Scene stellte, offenbart seinen Drang nach Wahrheit. In der treuen Liebe Belmonts und Constanzes und dem Edelmut des Bassa Selim aber das Gute zu erblicken, wird nicht schwer fallen. In letzterer Hinsicht war das Werk eben ein echtes Zeitkind; denn die Absicht, die Schaubühne als Bildungsanstalt für das Volk zu benutzen, trat bei den dii minorum gentium, zu denen auch C. F. Bretzner, der Verfasser des Textbuchs, gehörte, nicht selten geradezu aufdringlich hervor. Indessen unbillig wäre es, darob die Verdienste dieser kleineren Geister in Abrede zu stellen. Abgesehen davon, daß sie es waren, welche die nationalen literarischen Bestrebungen des protestantischen Nordens, eines Lessing, Wieland u. a. nach Süddeutschland und Österreich trugen, ist es schon nicht gering anzuschlagen, daß einige von ihnen für Mozarts Entwicklungsgang Bedeutung gewonnen hatten. Angeregt durch Georg Bendas' Duodramen »Medea« und »Ariadne auf Naxos« (Dichtungen von F. W. Gotter) war unser Meister schon in Mannheim daran gegangen, die Musik zu Otto von Gemmingens gleichartiger Dichtung »Semiramis« zu schreiben, die indessen unvollendet blieb und verloren ging. Alsdann hatte er in Salzburg zu dem heroischen Drama »König Thamos« des Freiherrn von Gebler Chöre und Zwischenaktsmusiken komponiert und in Schachtners Libretto zur Oper »Zaïde«, ein so schwächliches Produkt es ist, mag man immer schon die Annäherung an die »Singspiel«-Bewegung der Zeit sehen, der er nunmehr eben in der »Entführung« seinen Tribut in glänzender Weise gezollt hatte.

Aber des Meisters Weg ging weiter! — Weder die »deklamierte Oper«, der melodramatische Stil,

hatte ihn dauernd zu fesseln vermocht, noch hatte er das Heil in einer losen Verbindung oder einem Nebeneinander von Wort und Ton, von Drama und Musik (»König Thamos«) erblicken können. Und als er die Hoffnungen auf ein deutsches Nationalsingspiel begraben mußte, konnte er dies als guter Patriot wohl tief beklagen, mehr nicht. Er war ein Mann der künstlerischen Tat, nicht der künstlerischen Reflexion! Sich festzulegen auf Theorien und Prinzipien, war nicht seine Sache. Alles ließ er auf sich einwirken, nichts über sich kommen, und so wurde er gleichsam der Brennpunkt, in dem sich alle die Strahlen vereinigten, die das ganze Zeitalter, in das ihn die Vorsehung gestellt hatte, im Bereiche der Musik aussandte. In »Figaros Hochzeit« zeigt er zum ersten Male die souveräne Herrschaft über alle Ausdrucksmittel seiner Kunst. Keine »opera buffa« mehr, ein »musikalisches Lustspiel« schuf er, das erste und, man wird es sagen müssen, einzige, das die musikdramatische Literatur besitzt; denn der »Barbier von Sevilla« Rossinis vermag den Charakter der »Buffonerie« nicht zu verleugnen. Die »Meistersinger« aber, die man heute vielfach ein solches nennen hören kann, lassen sich mit »Figaros Hochzeit« nur als »Kulturbild« in Vergleich stellen. Man darf sie als ein durch ein Künstlerauge gesehenes lebensvolles und in lebendige Beziehung zur Gegenwart und vor allem zur eignen Persönlichkeit ihres Schöpfers gebrachtes Bild der Meistersinger-Zeit bezeichnen. Im »Figaro« mag man ein Kulturbild des Zeitalters des Rokoko erblicken. Indessen die ganze überragende Größe Mozarts kommt darin zum Ausdruck, daß er als Zeitgenosse es zu schaffen vermochte! Seiner eignen Zeit gleichsam ihr Spiegelbild vorhalten zu können, das ist aber nur einem Künstler gegeben, der sich bereits innerlich von ihr gelöst hat, der sie überschaut. Schon die Wahl des Stoffes — der Meister selber ging da Ponte an, ihm das Lustspiel Beaumarchais zum Opernbuch umzuarbeiten — gewinnt unter diesem Gesichtspunkt seine besondere Bedeutung. In dessen musikalischer Behandlung aber mag man das innerste Wesen des Mozartschen Genius erkennen, dem nichts Menschliches fremd war, der alles mit dem Auge der Liebe erschaute. Und hier wurde, mit Nietzsche zu reden, die Musik in Wahrheit des Verschwindenden »Schwanengesang«. Ein ganz eigner, fast möchte man sagen wehmütiger Reiz liegt heute über den Gestalten dieser Oper. Ungeachtet dessen, daß es ein »toller Tag« ist, den man mit ihnen erlebt, empfindet man es doch, daß diese ganze Gesellschaft eine dem Untergange geweihte darstellt. Das Werk erscheint uns jetzt wie ein musikalisch verklärter Scheidegruß an das ancien régime, an das Grandseigneurtum seines Adels und läßt gleichsam den »Seherblick« dessen erkennen, der es schuf. In noch höherem Grade freilich offenbart diesen der »Don Juan«. Man ist versucht zu sagen, in diesem Werk werde Mozart zum Propheten, sein sensitives Ohr, es vernehme ihn schon, den ehernen Schritt der nahenden Revolution. Ein Repräsentant jener ganzen Weltanschauung (Renaissance), die in der freien Entfaltung der schönen Sinnlichkeit, im vollen ungetrübten Genießen ihr Ideal erblickte, geht der Held dieses gewaltigen musikalischen Dramas stolz und bis zuletzt sich selber treu bleibend, zu Grunde.

Der Mozart, der uns »Figaro« und »Don Juan« schenkte, war aber auch sonst nicht mehr der werdende Mozart, der in der »Entführung« der Welt sein »liebevolles Herz« erschlossen hatte. Der Jüngling war zum Mann geworden, und diesem hatte auch schon die Schule der Leiden ihre Tore geöffnet, die sich nicht eher wieder schließen sollten, als bis das Massengrab auf dem St. Marxer Friedhof sein sterbliches Teil aufnahm. In dem gesamten künstlerischen Schaffen des Meisters ist eine künstlerische Vertiefung eingetreten, die ihm vordem nicht zu eigen war. Anmut und Heiterkeit erscheinen vergeistigter und beseelter, und nicht mehr vereinzelt nur empfindet man es, daß das »Sonnenkind« gar wohl die »himmlisch hohen Mächte« kannte, und, weiter mit seinem Bruder in Apoll, Wolfgang dem andern zu sprechen, »sein Brot mit Tränen« gegessen und »auf seinem Bette weinend« gesessen hatte. Es ist kaum von nöten auf Werke hinzuweisen, die uns besonders den Mozart kennen lehren, dem der Schmerz zum Gefährten geworden war als da sind das Klavier-Quartett in G moll, das Streich-Quintett in G moll usw. Aber auch dann, in den drei im Jahre 1788 entstandenen Sinfonien begegnen wir diesem Mozart wieder. Wer heute, wo wir an einen reicheren Orchesterapparat und dadurch bedingte stärkere Accente gewöhnt sind, sein Ohr »einzustellen« vermag, der hört ihn nicht nur in der G moll-Sinfonie, der hört ihn auch, wenngleich schon mehr als Überwinder denn als Kämpfer in der Es dur-Sinfonie, die Hermann Kretzschmar gar nicht mit Unrecht eine Art Mozartscher Eroica nennt. Und daß sich bis zu dem Hochgefühl, das der letzte Satz der »Jupiter«-Sinfonie atmet, nur ein Künstler emporzuschwingen vermochte, der auch in die Tiefen des Daseins geblickt, das dünkt uns nachgerade bedürfe keines besonderen Hinweises.

Kann uns nun gerade die Jupiter-Sinfonie lehren, wie es dem Meister als souveränem Herrscher im Reiche seiner Kunst eben des »Tones Macht« war, die ihn den Ausgleich der in seiner Seele ringenden Gefühle finden ließ, die ihm Friede und Freudigkeit wiedergab und die ihn sogar bis zur Sonnenhöhe »olympischer Heiterkeit« den Weg führte, so genügt sie allein dem »letzten Mozart« nicht mehr. Für diesen gewinnt die Tamino-Frage:

O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden?

eine besondere Bedeutung. Die Wandlung im Wesen seiner Gläubigkeit ist es, die in seiner »Zauberflöte« und seinem Requiem erkenntlich wird. Das ist nicht mehr der Mozart, der nach dem Tode seiner Mutter schrieb: »Nur der göttliche, allerheiligste Wille ist vollbracht; beten wir also ein andächtiges Vaterunser für ihre Seele und schreiten wir zu andern Sachen, es hat alles seine Zeit.« So innig er zeitlebens dem schönen, gemütbewegenden Kultus seiner Kirche zugetan blieb, so wenig hatte er es sich versagen können, nach einer eignen, inneren Erkenntnis, nach einem »wissenden Glauben« zu ringen. Und da ist es denn noch immer zu wenig gewürdigt, welche Bedeutung die Freimaurerei für Mozarts geistiges Reifen gewann. Nicht selten begnügt man sich, auf den schönen Brief, in dem der Meister den Tod als den »Schlüssel zu unsrer wahren Glückseligkeit« bezeichnet, als eine Kundgebung im maurerischen Sinne hinzuweisen. Wir aber möchten den Blick darauf hinlenken, daß es gleichsam die Bestrebungen, die einst auf die Gründung einer Akademie der Wissenschaften in Wien zielten, waren, die in dem freimaurerischen Leben daselbst ihre Fortsetzung fanden.[1]) Über den besonderen Charakter der Loge (der »wahren Eintracht«) des Ignaz Edlen von Born, der Haydn und Mozart angehörten, lesen wir in Pezzls' Österreichischen Biographien: »In den Wintermonaten waren an gewissen Tagen die sogenannten Übungslogen, die in öffentlichen Vorlesungen bestanden. Drei oder vier Mitglieder lasen jeder einen selbstgewählten Aufsatz in Prosa oder Versen über Gegenstände aus der Geschichte, Moral, Philosophie usw. Diese Aufsätze wurden dann sämtlich in einem Journal für Freimaurer abgedruckt.« Und dabei vergesse man nicht, daß ein Joseph II. das Szepter führte, jener Monarch, von dem der vielgewandte und viel gewanderte Georg Forster sich bis auf unsere Tage bewahrheitend sagen konnte: »Aus der Fackel seines Genius ist in Österreich ein Funke gefallen, der nicht wieder erlischt«, kurz, daß es die Zeit war, in der auch in Österreich auf dem Boden deutschen Geisteslebens Aufklärung und Toleranz erblühten und als deren köstliche Frucht die klassischen Humanitätsbestrebungen heranreiften. Wie anders als begeistert von diesen hätte unser Mozart vermocht, dem »närrischen Gedicht« der »Zauberflöte« durch seiner Töne Macht unversiegliches Leben einzuhauchen. Und auf keinem andern Boden als auf dem eines »wissenden«, Vernunft und Gefühl befriedigenden, geistigfreien und doch religiös empfundenen Glaubens konnte ein Werk wie das Reqniem erstehen. Kurz, es kann uns schließlich auch gar nicht mehr wundernehmen, daß die Schranken der Konfessionalität für den letzten Mozart mehr und mehr fallen und sich jene Annäherung an Altmeister J. S. Bach in ihm vollzieht, die in der Feuer- und Wasser-Prüfung des liebenden Paares in der »Zauberflöte« so vernehmlich an unser Ohr dringt. Und mutet uns das herrliche »Recordare Jesu« im Requiem nicht direkt an wie ein Bekenntnis zur religiösen Grundidee des Christentums, zur »Rechtfertigung aus dem Glauben«! Nur der Umstand, daß unser Meister alles, auch das ihn im Innersten Bewegende in vollendeter Schönheit ausspricht, ist es, was vielen die Tiefe seines Empfindens nicht ermessen und es sie u. a. auch nicht erkennen läßt, wie jene stille Weihe, die der »Zauberflöte« ihre ganz ausnahmliche Stellung im Bereiche dessen, was jemals auf musikalischem Gebiete geschaffen wurde, gibt, nur ein Herz auszustrahlen vermochte, das mit dem Irdischen abgeschlossen hatte und zum Frieden mit Gott und der Welt gelangt war.

»Schon warst Du nahe jenen ernsten Reichen,
Wo jede Lebenstäuschung uns zerbricht,
Das Haupt umstrahlt von jenem reinen Licht,
Vor dem die bunten Erdenfarben bleichen« —

so apostrophiert David Friedrich Strauß in seinem schönen Sonett[1]) unsern Mozart als den Schöpfer der »Zauberflöte«.

Woraus erklärt es sich nun aber, daß man dem Meister gegenüber so schwer den richtigen Standpunkt gewinnt, und daß sich die Ansicht über ihn, die zu widerlegen, wir hier unternahmen, in so weiten Kreisen festsetzen konnte? Wir sagen, so paradox es klingen mag, daraus, daß seine künstlerische Erscheinung von einer ans Wunderbare grenzenden Harmonie ist. Wo aber ist gerade für eine solche in der Gegenwart das volle Verständnis zu finden? — Dem Musiker vom Fach nun ihm wird es zumeist wie Robert Schumann ergehen, der einmal von sich sagte, ihn »reize nur das Äußerste, Bach fast durchaus, Beethoven zumeist in seinen späteren Werken«. Und auch sonst hat der klassischste der klassischen Meister keinen besonders günstigen Stand in einer Zeit, die zwischen Materialismus und Spiritualismus hin und her schwankt und künstlerisch noch durchaus romantisch fühlt. Daß die Zahl derer, die aus vollem Herzen in Franz Schuberts Worte einstimmen: »O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele, o wie unendlich viele wohltätige Abdrücke eines lichten besseren Lebens hast du in unsere Seelen geprägt«, nicht eben allzugroß ist, so verwunderlich kann es also nicht einmal erscheinen. Zumeist mit allen Fasern an den Äußerlichkeiten des irdischen Seins hängend, alles ihn Treffende, vornehmlich das Ungemach, als etwas Unerhörtes, Exzeptionelles ansehend, vermag der moderne Mensch mit dem Meister, der diesem wohl in allem, in Freud und Leid, seinen Tribut

[1]) Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft, redigiert von Carl Glossy, Wien, 7. Jahrgang, 1897, Aufsatz über Johann Baptist Alxinger. S. 178.

[1]) David Friedrich Strauß, »Gesammelte Schriften« 1877, 12. Band, S. 118.

zollte, den Himmel aber in seiner Brust suchte und fand, nicht in dem Maße zu fühlen, wie beispielsweise mit einem Beethoven, der die Gottheit »über'm Sternenzelt« wähnte und »allüberall nur das Klopfen des Schicksals vernahm«. Mit Moritz Hauptmann[1]) zu sprechen, des letzteren »Zweiheit«, seine »aufgeschlossene Unendlichkeit«, imponiert ihm mehr als Mozarts »Einheit«, seine »Harmonie in den Schranken der Endlichkeit«, oder sagen wir Beethovens »Gottsuchertum« dünkt ihm gewichtiger als Mozarts »Gottesbewußtsein«. Dann ist er auch geneigt, die Erkenntnis des Verstandes höher zu bewerten, als die des Gemüts. Und doch ist nur auf der Basis der letzteren ein Ausgleich zwischen Dies- und Jenseits möglich. Ihn zu finden, unserem Meister war es beschieden. Erst war es das Heiligtum der Kunst, in dem er Frieden fand, dann gewann er dem Leben und der Menschheit selber gegenüber jenen überragenden Stand, von dem aus ihm auch das Irdische verklärt erscheinen mußte. Wie schön sagt dies David Friedrich Strauß in dem schon zitierten Sonett:

[1]) Moritz Hauptmann, Briefe an Franz Hauser, Leipzig 1871, S. 30.

Da schien der Menschen Tun Dir Kinderspiel,
Du sahst den Haß in ew'ge Nacht gebannt,
Die Liebe sich zur Weisheit mild verklären.

Mit kurzen Worten, er war einer der Auserwählten, der Gottbegnadeten, denen es gelang, eine Brücke zu schlagen zwischen Erde und Himmel und die sinnliche Seligkeit mit dem sittlichen Ideale zu vermählen. Nennen wir ihn selbst ein Wunder, das uns Erdenkindern ward, so wird man sagen dürfen, er hinterließ uns in seinen Meister-Werken Wunder, die seinen Ruhm verkünden bis in die fernsten Zeiten. Schließen wir darum mit den folgenden Versen, die ein Ungenannter zu dem »Mozart-Buch« (S. 225) beisteuerte, das Constant v. Wurzbach im Jahre 1869 herausgab:

Gigantisch wohl an Pracht und Würde,
Baut manches Wunder die Natur;
Doch ihrer Werke schönste Zierde,
Des Menschen Seele ist es nur.
Sie lehrt uns denken und empfinden,
Bewundern einer Gottheit Kraft.
Sie lehrt uns jene Gaben finden,
Wodurch der Mensch selbst Wunder schafft.
Und wundervoll war Mozart's Gabe,
Und ewig bleibt, was er uns gab,
Die Wunder gehen nicht zu Grabe,
Sie streift kein Frost der Zeiten ab.

Mozart in seinen Beziehungen zur Poesie.

Von **Max Puttmann**.

(Schluß.)

Schon im Herbst 1767 hatte das Wolfgangerl vom Kaiser Joseph den Auftrag erhalten, eine Oper zu schreiben, deren Text Marco Coltellini, ein damals angesehener Theaterdichter in Wien und später kaiserlicher poeta in St. Petersburg, zum Verfasser hat. Es entstand die dreiaktige Opera buffa »La finta semplice«, deren Musik ebenso wie selbstverständlich auch der Text ein durchaus welsches Gepräge haben. Der Theaterdirektor Affligio, ein Abenteurer, der mehr Talent zu einem Zirkus-, als zu einem Theaterdirektor hatte, war zu der Aufführung der Oper nicht zu bewegen und erklärte endlich auf das Drängen des alten Mozart, daß er sie aufführen, aber auch zugleich dafür sorgen würde, daß sie gehörig ausgepfiffen werde, unter welchen Umständen es natürlich das Ratsamste war, die Oper zurückzuziehen. Sie gelangte später einige Male in Salzburg zur Aufführung.

Zu derselben Zeit, in der »La finta semplice« entstand, komponierte Mozart auch das Gedicht »An die Freude« von dem, dem Hallenser Dichterkreise angehörigen Johann Peter Uz und vereinigte dann zwei Jahre später in Mailand seinen Namen mit dem eines der größten Theaterdichter aller Zeiten, indem er dem »Demofoonte«, einem Werke von Metastasio, das wohl öfter als zwei Dutzend Mal komponiert worden ist, den Text zu einer Arie entnahm, der er sogleich zwei weitere zu Versen aus desselben Dichters »Artaserse«, der auf die Komponisten eine ähnliche Macht ausübte, wie »Demofoonte«, folgen ließ. Später, in Wien, wurde unser Meister mit Metastasio, der, geboren am 13. Januar 1698 zu Assisi und gestorben am 12. April 1782 zu Wien, eigentlich Trapassi hieß und nur auf Veranlassung seines Gönners Gravina seinen Namen ins griechische übertragen hatte, persönlich bekannt, und der Dichter schrieb unserm Meister neben den Texten zu einer weiteren Anzahl Arien und Terzetten auch die zu einem italienischen Oratorium »La Betulia liberata«, vermutlich 1771 entstanden, und zu der dramatischen Serenade »Il Sogno di Scipione«, die Mozart zur Einführung des Erzbischofs Hieronymus, der später unserm Meister eine so schmähliche Behandlung angedeihen ließ, sowie die Libretti zu dem zweiaktigen dramatischen Festspiel »Il Rè pastore« und zu »La Clemenza di Tito«. Bezüglich des Festspiels sei erwähnt, daß Mozart dasselbe zu Ehren des Aufenthaltes des Erzherzogs Maximilian in Salzburg im Jahre 1775 schrieb und hierin dem italienischen Geschmack zum letztenmal ausschließlich huldigte, dem er sich von nun an in seinem Schaffen mehr und mehr zu entziehen wußte.

An die Erinnerung an die erste Reise unseres Meisters nach Italien knüpft sich aber auch noch die an einen echt deutschen Dichter, der zwar vielleicht nie daran gedacht hat, einen Operntext zu verfassen, der aber dadurch, daß Leopold Mozart ihn hoch verehrte und seine Werke eifrig studierte, gewiß nicht ohne Einfluß auf die Gemütsbildung des jungen Wolfgang geblieben ist. Ich meine hier den guten Gellert. Derselbe war zu Leipzig gestorben, und der alte Mozart war sehr gerührt, als er die Todesnachricht erhielt. Der junge Meister schien aber wenig Anteil an dieser Trauer zu nehmen, denn in einem Briefe vom 26. Januar 1770 an Mutter und Schwester heißt es: »Neues weiß ich nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig, gestorben ist und dann nach seinem Tode keine Poesien mehr gemacht hat.« Jedenfalls hatte der Vater das Wolfgangerl mit Gellertschen Versen gar zu sehr traktiert.

Die erste Oper, die Mozart für Mailand schrieb, war »Mitridate, Rè di Ponte«, die ihn mit dem Dichter Giuseppe Parini (1729—1799), der in Mailand lebte, bekannt machte. Parini hatte nach Racines Tragödie ein Opernlibretto verfaßt, das bereits im Jahre 1767 von Gasparini komponiert worden war, und dieses überarbeitete Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin für Mozart. Später trat unser Meister dann mit Parini direkt in Verbindung, und dieser schrieb ihm den Text zu »Ascanio in Albo«, jenem glänzenden Festspiel in zwei Akten, das Mozart im Auftrage der Kaiserin Maria Theresia zur Vermählung ihres Sohnes Ferdinand mit Beatrice von Modena schrieb. Das Werk, in dessen Texte das Brautpaar mit den schmeichelndsten Anspielungen gefeiert wird, fand bei seiner Uraufführung am 17. Oktober 1771 in Mailand stürmischen Beifall, und Hasse, einer der gefeiertsten Komponisten der damaligen Zeit, der der Aufführung beigewohnt hatte, soll ausgerufen haben: »Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen!« Er hat richtig prophezeit; Johann Adolf Hasse, der einstige berühmte Dresdener Hofkapellmeister ist heute der musikalischen Welt ebensowenig bekannt, wie seine zahlreichen Contemporains.

Im Herbst 1772 sehen wir Mozart schon wieder auf dem Wege von Salzburg nach Mailand, um nach einer festen Stellung Umschau zu halten — denn die Lage fing sogleich mit dem Regierungsantritt des neuen Erzbischofs an, eine für Mozart drückende zu werden —, dann aber auch vor allen Dingen, um abermals eine neue Oper zur Aufführung zu bringen, zu der ihm ein in Mailand lebender, wohl kaum allgemein bekannt gewordener Librettodichter Giovanni da Gamera den Text verfaßte. Es handelt sich hier um die dreiaktige Oper »Lucio Silla«, bei deren Uraufführung am 26. Dezember 1772 sich gerade so, wie bei der ersten Aufführung von Rossinis »Barbier«, unliebsame Zwischenfälle ereigneten; während die Oper Rossinis dadurch aber zunächst zu Fall gebracht wurde, errang Mozarts »Lucio Silla« einen großen Erfolg, der sich auch als ein nachhaltiger erwies, so daß die Oper mehr als zwanzigmal vor vollem Hause gegeben werden konnte. In das Jahr 1772 fällt auch noch die Komposition einiger deutscher Lieder zu Gedichten von dem Hofpoeten Freiherrn von Canitz und dem talentierten, in Elend und Jammer geendeten Joh. Chr. Günther (1695—1723).

Das musikalisch-dramatische Werk, mit dem Mozart seinen ersten bedeutenden Erfolg auf deutschem Boden errang, war die dreiaktige komische Oper »La finta giardiniera«, die am 13. Januar 1775 in München zum ersten Male gegeben wurde. Mozart benutzte hier ein älteres Textbuch von Calzabigi, zu dem der schon genannte Coltellini noch einen dritten Akt schrieb. Die Oper ist für unsere Betrachtung insofern von ganz besonderer Wichtigkeit, als wir Mozart hier auch zum ersten Male als Übersetzer begegnen. Der Meister hat dem italienischen Texte der Arien zugleich eine deutsche Übersetzung beigefügt, die auch dann bei der Bearbeitung des Werkes für die deutsche Bühne in Frankfurt, woselbst die Oper im Jahre 1789 zur Aufführung gelangte, beibehalten worden ist.

Auf der Reise, die der junge Meister im Herbst 1777 in Begleitung seiner Mutter unternahm, gelangte er am 30. Oktober nach Mannheim. Hier stand Frau Musica in hohen Ehren. Die Hofkapelle unter der Leitung des tüchtigen Christian Cannabich erfreute sich infolge ihrer vorzüglichen Leistungen eines hohen Ansehens, und zum Personal der Oper zählten Künstler wie Anton Raaff, für den Mozart später die Partie des Idomeneo schrieb. Hier war es auch, wo für Mozart die Stunde nahte, die über unser ferneres Schicksal entscheidet: Aloysia Weber, die zweite Tochter des Theaterkopisten Weber, wurde seine Schülerin. Hier endlich wurde der Meister auch mit zwei Dichtern bekannt, deren Namen in der literarischen Welt viel genannt wurden: mit Wieland und, vermutlich, mit dessen vorgeschrittensten Schüler in Bezug auf die künstlerische Darstellung des Sinnlichen und Unsittlichen, Wilhelm Heise, dem Verfasser des musikalischen Romans »Gräfin von Hohenthal«. »Rosamunde«, eine Oper von dem Nachfolger Georg Bendas in Gotha, Anton Schweitzer, zu der Wieland das Libretto geschrieben hatte, gelangte in Mannheim zur Aufführung, zu der auch der Dichter nach dort gekommen war. Mozart schreibt an den Vater in ausführlicher Weise über Wieland. Nachdem er über des Dichters Benehmen gesprochen und auch nicht versäumt hat, den Defekt hervorzuheben, den Wieland an der Zunge hatte, sagt er weiter: »Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt und eine ziemlich lange Nase.« Und in einem Briefe vom

10. Januar 1778 heißt es: »Der Herr Wieland ist, nachdem er mich nun zweimal gesehen hat, ganz bezaubert. Er sagte das letztemal nach allen möglichen Lobsprüchen zu mir: ‚Es ist ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe' und drückte mich bei der Hand.«

Der Dichter scheint nach diesen Äußerungen immerhin einigen Eindruck auf den jungen Meister gemacht zu haben. Wie garstig klingt dagegen das, was Mozart ein Jahr später von Paris aus über Voltaire an seinen Vater schreibt: »Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, die Sie vielleicht schon wissen werden, daß nämlich der gottlose und Erzspitzbub Voltaire sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh krepiert ist — das ist der Lohn.« Diese Worte zeugen von der ungeheuren Kluft, die die Weltanschauung eines Voltaire von derjenigen, in der ein Mozart erzogen worden ist, trennt.

Nach zweijähriger Abwesenheit wieder in der Heimat, schrieb Mozart die Musik zu dem Drama »Thamos, König in Ägypten« des Freiherrn von Gebler, der 1786 als Vizekanzler der böhmischen Hofkanzlei starb. Mozart soll einige dieser Chöre zu seinen Hymnen benutzt haben. Das Drama wurde von einer Schauspielergesellschaft, deren Mitdirektor Schikaneder war, in Salzburg aufgeführt; ob dieser wohl hier schon ahnte, daß durch den Meister auch einst sein Name die Unsterblichkeit erlangen würde? Ein Mann, der dieser Ehre weit mehr würdig gewesen wäre, ist der bekannte Dichter Johann Martin Müller, der, 1759 in Ulm geboren, in seiner Vaterstadt im Jahre 1814 als Dekan starb. Sein »Was frag ich viel nach Geld und Gut«, das in der Vertonung durch Chr. G. Neefe zum Volksliede geworden ist, komponierte Mozart im Jahre 1780.

Den Text zu der Oper, die als das erste Meisterwerk Mozarts gilt, verfaßte der Salzburger Hofkaplan Varesco, der mit der Familie Mozart näher bekannt gewesen sein dürfte, nach einer Bearbeitung des Sujets von dem Franzosen Danchet aus dem Jahre 1712. Es war die Oper »Idomeneo, Rè di Creta«, die im Januar 1781 in München zum ersten Male gegeben wurde. Während Mozarts Anwesenheit in Salzburg faßten dieser und Varesco auch den Plan, eine komische Oper zu schreiben. Das Werk, es handelt sich um »L'Oca del Cairo« (Die Gans von Cairo), blieb unvollendet und zwar, wie es scheint, durch die Schuld des Textdichters. Mozart gibt diesem von Wien aus manchen Wink für die Abfassung eines wirkungsvollen Librettos, und als man ihn in Salzburg nicht versteht oder nicht verstehen will, schreibt er ärgerlich: »Es wäre mir leid, wenn ich eine solche Musik umsonst gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geschieht, was unumgänglich nötig ist.«

»Nun hat mir vorgestern der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. Das Buch ist ganz gut; das Sujet ist türkisch und heißt Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail« so berichtete Mozart unterm 1. August 1781 aus Wien; »Belmonte und Constanze« wurde ein deutsches Singspiel in seiner höchsten Vollendung. Der Verfasser des Librettos zu dieser Oper ist der Lustspieldichter Chr. Fr. Bretzner (1748—1807), der dasselbe für Joh. André schrieb (die Oper von André gelangte 1781 in Berlin zur Aufführung). Der Theaterinspizient Gottlob Stephanie, der Sohn des bekannten Schauspielers gleichen Namens, bemächtigte sich nun ohne Wissen Mozarts des Buches und stutzte es auf seine Weise ein bischen zurecht. Daß Mozart mit dem weder als Mensch noch als Künstler bedeutenden Stephanie seine liebe Not hatte, geht aus der drastischen Äußerung über die Dichter hervor, »die die Leute reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden«. Nichtsdestoweniger verband sich der Meister noch einmal mit Stephanie, als es sich darum handelte, mit dem »Schauspieldirektor« das große Gartenfest in Schönbrunn am 7. Februar 1786 zu verherrlichen; bei einer anderen Gelegenheit mag auf dieses Werk noch näher eingegangen sein.

Aus Joh. Timoth. Hermes' (1738—1821) Roman »Sophiens Reise von Memel nach Sachsen« entnahm Mozart den Text zu den drei Liedern: »Ich würd auf meinem Pfad«, »Sei du mein Trost« und »Verdankt sei es dem Glanz«, während er von Josef Franz von Ratschky, dem Wiener Hof- und Staatsrat, der sich als satirischer Dichter bekannt gemacht hat, dessen Gesellenreise, »Die ihr einem neuen Grade«, komponierte. Daß Mozart an dem guten Chr. Felix Weiße, dessen von Adam Hiller komponierten Singspiele auch bis nach Wien gelangten, nicht vorbeigegangen ist, ist selbstverständlich; unter seinen Werken finden sich vier Lieder zu Versen des Leipziger Theaterdichters und Jugendschriftstellers. Kurz bevor Mozart das zweite seiner vier Meisterwerke schuf, komponierte er das Veilchen, »Ein Veilchen auf der Wiege stand«, von dem Dichterfürsten Goethe. Das Lied ist das beste unter allen, die uns der Genius geschenkt hat. Wäre Mozart mit den Schöpfungen des ihm so wesensverwandten Dichters näher bekannt geworden, der neue Frühling für das deutsche Lied wäre sicher zwanzig Jahre früher hereingebrochen.

Schon bald nach seiner Verheiratung hatte Mozart den berühmten Theaterdichter Lorenzo da Ponte kennen gelernt, den Dichter der Texte zu »Figaro«, »Don Juan« und »Cosi fan tutte«. Da Ponte, geb. am 10. März 1743 zu Cenada (Venedig), gest. am 17. August 1838 in New York, den, beiläufig bemerkt, Salieri und Casti in der einaktigen Oper »Prima la musica e poi le parole« porträtiert haben, bekleidete zu jener Zeit die Stelle eines Theaterdichters und war als solcher Salieri gegenüber verpflichtet, der ihm zu dieser Stelle verholfen

hatte. Zunächst konnte und mochte er daher keinen Text für Mozart schreiben. Als nun aber infolge des Fiaskos, den die Oper »Ricco d'un giorno« von Salieri und da Ponte machte, beide Maestri hart aneinander geraten waren, trennte sich da Ponte von Salieri und wandte sich an Mozart, dessen Genie er längst erkannt hatte, wie er behauptete. Nun, die Libretti zu den genannten Opern sind viel zu bekannt, um hier erst noch des näheren ausführen zu müssen, daß Mozart die Verbindung mit Lorenzo da Ponte nicht zu bereuen gehabt hatte. Bezüglich der letztgenannten Oper sei erwähnt, daß sie in deutscher Übersetzung unter sechs verschiedenen Titeln zur Aufführung gekommen ist: »Mädchentreue«, »Die Schule der Liebe«, »So machen es alle«, »Die Zauberprobe«, »Die zwo Tauben von Mailand«, »Die Verkleidung«.

Im deutschen Dichterwald grünte und blühte es mehr und mehr, was Wunder, wenn auch ein Mozart sich hier und da eine der herrlichen Blüten deutscher Poesie pflückte. um sie zu umgeben mit dem Sonnenglanze seiner ewigen Melodien. Zu den bekannteren Dichtern, von denen Mozart des weiteren dieses oder jenes Gedicht komponiert hat, gehören neben dem älteren Friedrich von Hagedorn (»Zu meiner Zeit«), Johann Georg Jacobi (An Cloë »Wenn die Lieb' aus deinen«), Hölty (Das Traumbild »Wo bist du, Bild, das vor mir stand«), Gleim (Das deutsche Kriegslied »Ich möchte wohl der Kaiser sein«, komponiert für den beliebten Schauspieler Fr. Baumann), Christoph Christian Sturm (Im Frühlings Anfang »Erwacht zum neuen Leben«), Chr. Ad. Overbeck (Sehnsucht nach dem Frühling »Komm, lieber Mai«) u. a. Was das bekannte Wiegenlied von Gotter, »Schlafe mein Prinzchen«, betrifft, so kann es nach den Forschungen Rudolf Genées nun wohl als feststehend angesehen werden, daß dasselbe nicht von Mozart, sondern von einem gewissen Fließ komponiert worden ist.

Und nun zu Schikaneder! Es ist bekannt, daß der groteske Theaterdirektor Emanuel Schikaneder, geb. 1751 zu Regensburg, nahe daran war, mit seiner hölzernen Theaterbude auf der Wieden krachen zu gehen, als er sich an Mozart, mit dem er ja schon lange bekannt war, heranmachte und diesen zur Komposition einer Oper, zu der er selbst den Text lieferte, zu bewegen. Das, was Schikander da unserm Meister als Libretto zusammen schrieb, war freilich ein recht ärmliches Zaubermärchen, in dem sich der Dichter als Possenreißer die Hauptrolle zugedacht hatte; mit Hilfe des Choristen Ludwig Gieseke entstand dann aber, während Mozart schon tüchtig bei der Arbeit war, das Libretto zur Zauberflöte, wie wir es heute kennen. Von dem versprochenen Lohn von hundert Dukaten erhielt Mozart von Schikaneder nie etwas; »der Lump«, wie Mozart den sauberen Direktor nannte, verkaufte sogar hinter dem Rücken des Komponisten die Partitur an andere Bühnen, und als der teure Meister den Kampf des Lebens ausgekämpft hatte, gab Schikaneder dem, dem er, wie gesagt, sogar die Unsterblichkeit verdankt, nicht einmal das letzte Geleit. Der saubere Patron starb, nachdem er zwölf Jahre später einen Beethoven ebenso auszunützen versucht hatte, wie den Komponisten der »Zauberflöte«, in Nacht und Wahnsinn am 21. Sept. 1812.

Wenden wir uns aber lieber von diesem trüben Bilde ab und gedenken wir am Schlusse unserer Ausführungen des edlen Chr. Gottfr. Körner, der nicht nur unserm großen Dichterfürsten Schiller ein guter Freund und Berater war, sondern in dessen Hause auch Mozart im Jahre 1789 in Dresden die herzlichste Aufnahme fand. Wie herzlich und intim der Verkehr im Hause Körners gewesen sein muß, geht u. a. auch daraus hervor, daß die Schwester der Frau Körner, Frau Doris Stock und einstens die Verlobte des bekannten Huber, den Kopf des lieben Gastes mit Silberstift zeichnete.

Ich bin am Ende meiner Ausführungen, die nichts weiter sein wollen, als ein schwacher Versuch, nachzuweisen, daß Mozart, der zwar stolz von sich sagt, er sei ein Musikus und als solcher könne er nur durch Töne, nicht durch Verse, seine Gesinnungen und Gedanken ausdrücken, doch auch mit der Dichtkunst und ihren Vertretern in innigen Beziehungen gestanden hat. Es ist nun des weiteren nur zu natürlich, daß der Name Mozart, der für uns der Inbegriff alles Schönen, Herrlichen, Heiteren, Sonnenhaften ist, und die Werke des Unsterblichen, die eine ganze Welt erquicken, auch die Dichter zum Schaffen angeregt haben, denn es liegt in den Werken Mozarts, wie Goethe sagt, »eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte«. Es sei mir gestattet, demnächst in einem Artikel »Mozart im Lichte der Poesie« hierauf näher einzugehen.

Lose Blätter.

Beethovens Fidelio in der Urgestalt.

(Aufgeführt im Königlichen Opernhause zu Berlin am 20. Nov. 1905.)

Am 20. November 1805 ging im Theater an der Wien zum ersten Male Beethovens Oper Fidelio in Szene. Er selbst hatte sie Leonore genannt. Dieser Name steht auch noch auf dem Textbuche der Neubearbeitung von 1806, ja, selbst in der 1815 erschienenen 2. Auflage des Klavierauszuges der zweiten Bearbeitung erscheint er neben Fidelio in Klammern. Die Theaterdirektion aber kündigte die Oper stets, sowohl 1805 wie 1806 und 1814, als Fidelio an. Man wollte wohl einer
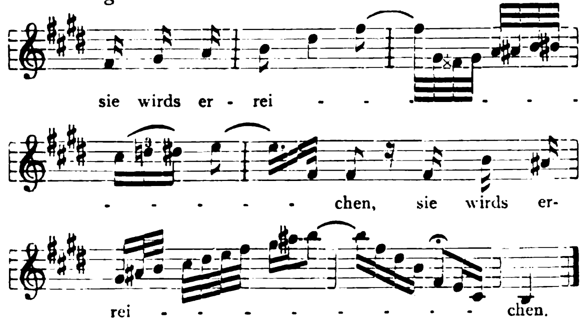
Verwechslung mit F. Paërs Oper Leonore vorbeugen. Beethovens Bühnenwerk kam in drei Gestalten zur Aufführung. Zuerst, im Jahre 1805, gefiel es gar nicht und wurde nur noch zweimal wiederholt. Etwas abgeändert, sprach es 1806 schon mehr an, doch Beethoven zog es nach der zweiten Aufführung zurück. Die Darstellung hatte ihn nicht befriedigt, namentlich aber glaubte er — mißtrauisch, wie er war — man wolle ihm die erhoffte Einnahme schmälern, und er brauchte so nötig Geld. Drei Regisseure des Theaters entsannen sich, als sie 1814 eine Benefiz hatten, des Fidelio, erwarteten von seiner Aufführung Erfolg und fanden Beethoven, der sein Bühnenkind stets im Herzen trug, sofort zu einer vollständigen Umarbeitung der Oper bereit. Sie kam am 23. Mai 1814 in der Gestalt auf die Bühne, in der die ganze Welt sie kennen und als eine kostbare Perle der Opernkunst schätzen gelernt hat. Vielfach verändert erschien sie gegen früher. Denn in den acht Jahren war Beethovens Erkenntnis des Bühnenerforderlichen wesentlich gewachsen. Er ordnete nun mehrfach das Musikalische dem Dramatischen unter. Der ihm in Freundschaft ergebene Theatersekretär *Treitschke* arbeitete zunächst das Textbuch in geschickter Weise um, strich und fügte hinzu. Ihm verdanken wir u. a. die ergreifende Vision: »Und fühl' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?« Er stellte auch die ursprüngliche Einteilung des Stückes in zwei Akte wieder her.

Es ist ein großes Verdienst des Musikforschers Dr. *E. Prieger*, die alte Partitur zusammengestellt zu haben, denn sie ist nie im Druck erschienen, und auch keinen Klavierauszug gab es vom Urfidelio bis jetzt. Fünfundzwanzig Jahre lang hat er daran gearbeitet und große Geldopfer dafür gebracht. Beethovensche Skizzen, die andere Forscher als unlesbar bezeichnet hatten, entzifferte er in langen, mühevollen Stunden. Oft waren nur 2 Takte das Ergebnis eines angestrengten Arbeitstages. Welches Interesse aber hat es für uns, ein Werk auf der Szene zu schauen, das vor hundert Jahren nur wenige sahen, das seitdem aber keiner mehr gesehen hat! Nun darf man indes nicht glauben, die Oper, welche in der ersten Gestalt, doch unter dem Titel Leonore, am 20. November 1905 im Königlichen Opernhause zu Berlin erschien, werde an Stelle unseres geliebten Fidelio treten, oder es sollte einzelnes aus der ersten Fassung in die letzte übernommen werden. Das hat der Bearbeiter nicht geplant, daran denkt auch unsere Opernleitung nicht, und auch das große Publikum wird keinen andern Fidelio wollen, als den es schon längst hat. Ist er doch auch der beste. Mit seiner Entstehung und ersten Gestalt verhält es sich nun folgendermaßen:
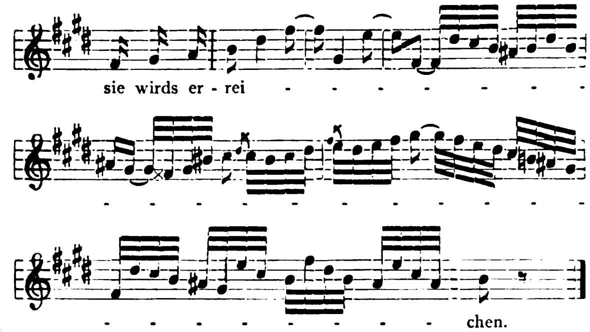
Aus der Arie der Leonore »Komm, Hoffnung«.

1. Letzte Fassung. (1814.)

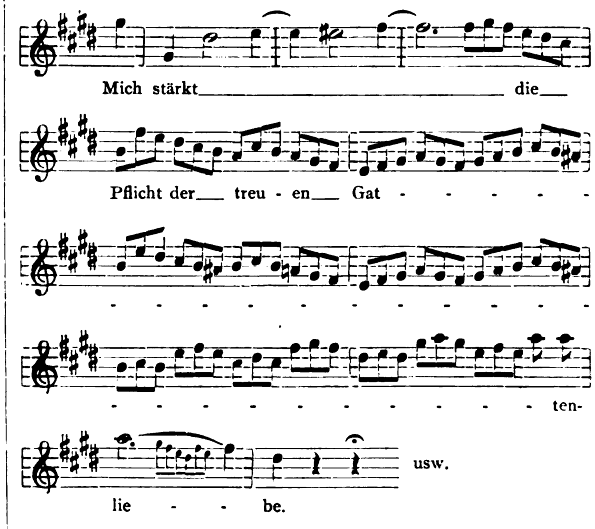
Adagio.



2. Erste Fassung. (1805.)
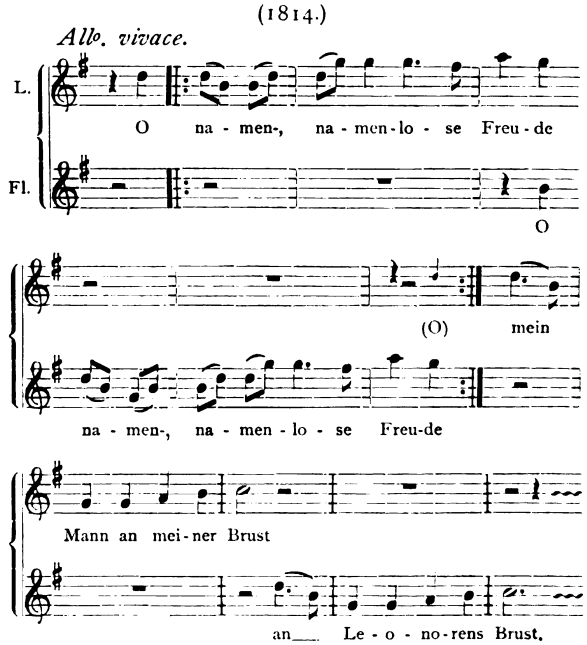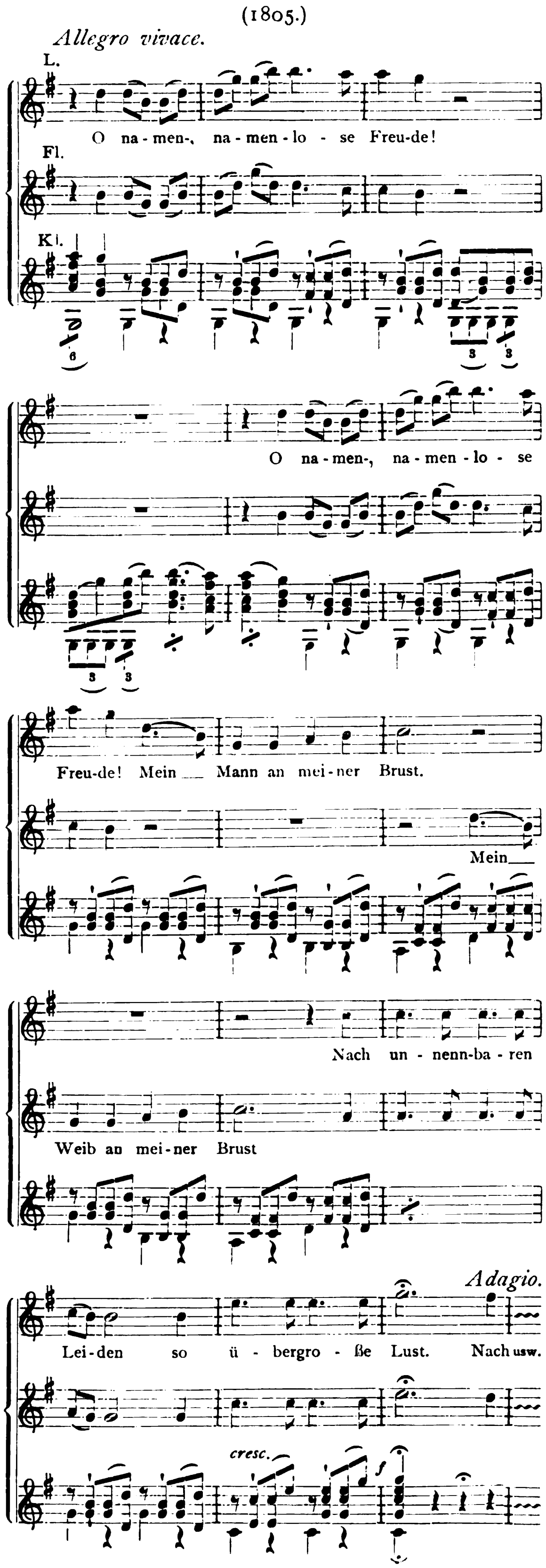


Die Schlußtakte der ersten Fassung lauteten:



Die jetzige und die ursprüngliche Fassung der »namenlosen Freude«:

(1814.)





Die Oper »Léonore ou l'amour conjugal« von P. Gaveaux wurde 1798 in Paris gegeben. Auf italienischen Text komponierte sie dann F. Paër und führte sie 1804 in Dresden auf. Der Regisseur J. v. Sonnleithner bearbeitete das französische Textbuch für Beethoven, der wahrscheinlich schon 1803 die Musik zu schreiben begann. Im Sommer 1805 vollendete er die Komposition in der Sommerfrische zu Hetzendorf. Am 20. November war die Aufführung. Bezüglich der Ouvertüren hat stets eine große Verwirrung geherrscht, hauptsächlich dadurch hervorgerufen, daß früher geschriebene erst später veröffentlicht wurden und die Verleger sie nicht nach ihrer Entstehungs-, sondern nach der Erscheinungszeit numerierten. Die erste Ouvertüre soll als zu leicht gewogen gleich anfangs verworfen sein. Die zweite erklang zur Aufführung 1805. In weiter ausgeführter Gestalt, uns als Große Leonoren-Ouvertüre bekannt, stand sie an der Spitze der Aufführungen von 1806. Über dieser No. 3 vergaß man die weniger bedeutende Schwester No. 2, die Mendelssohn erst 1840 in einem Gewandhauskonzerte wieder bekannt machte. Als der Fidelio 1807 Aussicht hatte, in Prag auf die Szene zu gelangen, schrieb Beethoven ihm abermals eine Ouvertüre — in C, wie die beiden vorhergehenden — man fand sie aber nicht ernst genug. Zu der endgültigen Fidelio-Gestalt verfaßte er dann die in E dur, gewöhnlich als 4. bezeichnet, während sie doch die 5. sein müßte. Sie war bei der Erstaufführung des Fidelio von 1814 noch nicht fertig (wahrscheinlich nahm man da die zu den Ruinen von Athen) und wurde erst bei der ersten Wiederholung gespielt. — Übrigens wird Schindlers Angabe, eine Ouvertüre sei noch vor der von 1805 gespielten geschrieben, dann aber verworfen worden, mehrfach bezweifelt. Wie kam man aber dazu, die von 1805 als 2., die von 1806 als 3. zu bezeichnen? Dr. *E. Prieger* besitzt Skizzen zu noch einer andern nicht ausgeführten Fidelio-Ouvertüre.

Jetzt erst haben wir durch ihn eine Partitur und einen Klavierauszug des Ur-Fidelio erhalten. Im wesentlichen unterscheidet sich dieser von dem letzten dadurch, daß seine Dialoge breiter sind und den Nebenpersonen mehr Raum verstattet wird, daß auch das rein Musikalische mehr hervortritt. Aber Abweichungen zeigt wohl jede einzige Nummer, oft geringe, oft bedeutende. Neu ist uns im 1. Akte ein Terzett vor dem Kanon: »Ein Mann ist bald genommen«, das Mozartsche Züge trägt, doch nicht bedeutend ist. Mit dem Terzett »Gut, Söhnchen, gut« schließt der erste Akt, der in einem gewölbten Zimmer Roccos spielt. Der zweite führt uns in den Schloßhof. Pizarro singt seine Rachearie und stiftet den Kerkermeister zum Morde an, und dann tritt Marzelline mit Leonore auf, die Tiefgebeugte im $^9/_8$ Takt durch ihr Liebesgeschwätz in einem Duett mit Geigensolo und obligatem Cello quälend: »Um in der Ehe froh zu leben«. Beide, uns jetzt neue Stücke, hatte Beethoven bereits 1806 ausgemerzt, das Terzett, weil es in der Handlung überflüssig dastehe, das Duett, weil es ein Konzertstück sei. Damals hatte er auch das Couplet »Hat man nicht auch Gold beineben« gestrichen, nahm es aber auf den Wunsch eines Bassisten 1814 wieder auf. Es fehlt der Urfassung der zweite Chor der Gefangenen, es fehlt das herrliche Rezitativ der Leonore, »Abscheulicher, wo eilst du hin?« Dafür hatte sie sehr viel Koloratur zu singen, die teilweise sogar in der jetzigen Berliner Leonoren-Aufführung fortfiel. Recht matt schließt das Finale des 2. Aktes mit dem: »Jetzt eilet auf die Zinnen!«

In folgender Reihenfolge stellt sich die Musik der

ersten beiden Akte dar: 1. Arie »O wär ich schon mit dir vereint«, 2. Duett »Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein«, 3. Terzett »Ein Mann ist bald genommen«, 4. Kanon »Mir ist so wunderbar«, 5. Arie »Hat man nicht auch Gold«, 6. »Terzett »Gut, Söhnchen, gut« (Aktschluß), 7. Soldatenmarsch (bei geschlossener Szene), 8. Arie »Ha, welch ein Augenblick!«, 9. Duett »Jetzt, Alter, hat es Eile«, 10. Duett »Um in der Ehe froh zu leben«, 11. Rezitativ und Arie »Ach, brich noch nicht« (15 Takte) und »Komm, Hoffnung«, 12. Chor der Gefangenen »O welche Lust in freier Luft« und Baßarie »Jetzt eilet« mit Soldatenchor.

Der dritte Akt spielt bis zum Schlusse der Oper im Kerker Florestans. Die wunderbare f moll-Einleitung war schon anfangs da. Das prächtige Melodram — hier stört diese Form durchaus nicht — war, wie Prieger gegenüber Nottebohm behauptet, auch 1805 schon vorhanden. Aber Florestans Arie und alles andere mit Ausnahme des Duetts »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben« hatte ursprünglich ein ganz anderes Gepräge. Dem Gesange war auf Kosten der dramatischen Wahrheit ein sehr breiter Raum verstattet. Der fast verhungerte Gefangene singt in ausführlicher Weise, die hier unnatürlich ist. Wie genial ist das 1814 geändert, als ihm in einer Vision »der Engel Leonore« erscheint und ihm »ins himmlische Reich« winkt. In der Ekstase hat er die Kraft, zu singen — nein, zu stammeln »Zur Freiheit — zur Freiheit — ins himmlische Reich«, um dann ohnmächtig niederzufallen. Leonore labt ihn, und er gewinnt Mut und Stärke. Es folgt Leonorens Heldentat »Töt erst sein Weib! . . . Noch einen Schritt, und du bist tot!« Nun erst erfolgt die wirkliche Rettung durch das Eintreten der Vorsehung, im Signal angekündigt. Das alles ist jetzt unsagbar herrlich, wenn beide sich in die Arme stürzen und zu träumen glauben. »Du bist's?« »Ich bin's«. Und dann jubeln sie und jauchzen »O namen-, namenlose Freude!« Das haben wir oft tief ergriffen mit erlebt.

Wie war das nun anfangs? Pizarro flieht vor dem Pistol Leonorens, und sie sinkt ohnmächtig nieder. Die soviel erduldete und tat, hatte nicht mehr Kraft, dem Gatten an den Hals zu fliegen! Und er, der sie so heiß ersehnte, läßt sie ruhig am Boden liegen, um noch weiter zu singen! Sehr schön zu singen, aber peinlich bleibt die Szene doch. Erst, wenn sie sich erhoben hat, erklingt das musikalisch wohl melodischer, als wir es kennen, gestaltete, aber hier doch nicht so wahre Freudenduett. Nun beeilt man sich nicht, den armen Gefangenen aus dem Gefängnisse ans Tageslicht zu bringen, vielmehr harrt er dort noch eine Zeitlang mit der Gattin in Angst und Zweifel, was geschehen werde, denn von dem gottgesandten Retter, dem Minister, weiß er nicht. Ihr ängstigt das Volksgeschrei: »Rache!« Da steigt trotz der strengen spanischen Etikette der Herr Minister in den finstern Kerker, und das Volk drängt mit Fackeln (woher hat es die so schnell?) nach. Damit alle Platz haben, baute man von vornherein das Mauerloch wie eine große Halle. Florestan wird der Freiheit zurückgegeben, und ein längerer Dankeschor erschallt. Wundervolle Musik, aber oratorienhaft. Es fehlt noch das herrliche »Es sucht der Bruder seine Brüder«, es fehlt der jauchzende Chor »Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde«, es fehlt überhaupt die freie Szene, die frische Luft, die Aussicht vom Gefängnishofe auf eine ferne, sonnenbeschienene Landschaft. Unter freiem Himmel, wie es die spätere Bearbeitung hat, muß das Stück enden. Und da erst erklingt der Schluß in seiner vollen Schönheit »Wer ein solches Weib errungen, stimm in unsern Jubel ein«.

Wie sehr Beethoven alles im dramatischen Sinne verbesserte und vertiefte, ergibt eine Vergleichung der letzten Fassung mit der ersten überall. So finde ich z. B. das Überquellen der Empfindung in dem Freudenduette von 1805 allerdings herrlich, auch das Zusammensingen beim Ausdrucke der namen-, namenlosen Freude. Inniger und ergreifender aber erscheint mir das etwas gedämpfter, noch etwas bedrückt sich äußernde Jauchzen von 1814, das einer dem andern vom Munde abnimmt und nicht einmal wartet, bis jener es ganz geäußert hat. Sie wissen noch nicht die rechte Form für ihr Glück zu finden. Wie herzbewegend ist besonders das neue Rezitativ mit dem unvergleichlichen: »Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme, rührt nichts mehr deinen Tigersinn?« Das fehlte anfangs. Eine Vergleichung des Adagios von No. 11 (aus dem diesem Artikel ein Stück in der ersten und in der letzten Fassung beigefügt ist) erscheint höchst lehrreich. Die Phrase: »Die Liebe wird's erreichen« ist 1805 musikalisch in den Figuren nur Schmuck, aber 1814 sind die Figuren unglaublich charakterisierend. Leonore nimmt einen raschen Anlauf zur Rettung und sinkt vom fis aufs gis zurück. Klug und langsam verfolgt sie nun ihren Weg, der langsam (chromatisch), aber sicher zunächst zum e führt — das ist der schlaue Vorschlag, den sie Rocco macht, in den Kerker zu gelangen. Nun kann sie freier und weiter ausschreiten und kommt in h zum Ziele. Von der Höhe des Wagnisses und vom Erfolge kehrt sie dann harmonisch und ruhig zum stillen Glücke des Lebens zurück. Hier ist keine Note Schmuck, jede ist Ausdruck. — Wie aber mutet uns heute die nichtssagende Triolenphrase: »Mich stärkt die Pflicht« an!

Es war hochinteressant, den Ur-Fidelio auf der Bühne zu sehen. Leider erschien er nur zweimal. Die Sänger, welche seit Jahren die letzte Fassung sangen, hatten mit großer Mühe die so sehr verschiedene erste samt dem ihnen neuen Dialog studiert. Die Partie der Leonore ist auch in der erneuten Form weit anstrengender. Aber das Anstrengendste war doch die beständige Angespanntheit des Geistes, die stete Sorge und Angst, nicht aus der einen Fassung in die andere zu fallen. — Ich denke, wir werden hier wieder, und man wird auch anderwärts die »Leonore« neben dem »Fidelio« aufführen. Aber es ist ein besonderes Personal für das eine und für das andere Werk notwendig. Rud. Fiege.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Januar. — Die Weihnachtszeit bringt in das Konzertleben eine Art Generalpause. Und im Opernbetriebe bedeutet sie eine Art Kadenz, eine Ausfüllung der Zeit mit gefälligen, mehr unterhaltenden als inhaltsreichen Tonspielen. Neues bot uns die Königliche Oper seit längerer Zeit schon nicht mehr. Es steht auch nicht in Aussicht. Dankbar aber können wir ihrem Leiter sein daß es uns das Neuste nicht brachte noch bringen wird: die Salome des *Rich. Straufs*. Zwar hieß es gleich nach der Dresdener Aufführung, sie solle mit denselben Künstlern bei uns wiederholt werden. Aber das war von vornherein nicht anzunehmen, daß unserem König-

lichen Institute der — um es sehr zart auszudrücken — gute Geschmack soweit abhanden gekommen wäre, sich mit diesem greulichen, eklen Wildeschen Machwerke zu beschäftigen. Auch hätten wir uns die Blöße nicht geben können, eine Oper wegen ihrer Schwierigkeit von Fremden auf unserer Bühne aufführen zu lassen. Dazu sind wir viel zu stolz und haben ein Recht, es zu sein. Besetzt hätten wir das Werk schon. Namentlich eine sehr gute Salome wäre dagewesen. Aber besser, daß es uns fern bleibt. — Und wer sich nun wundert, daß mir Salome namenlos widerwärtig ist, während ich ein so warmer Lobredner der Feuersnot war, der hat den himmelweiten Unterschied zwischen einer Salome und einer Diemut nicht erwogen. — Der Tannhäuser ging in einer neuen Inszenierung und teilweisen Neubesetzung in Szene. Es sind gerade 50 Jahre vergangen seit dem 7. Januar 1856, da ich ihn hier bei seiner Erstaufführung zum ersten Male sah. Da gab es die jetzt übliche Pariser Bearbeitung noch nicht. Unorganisch, wie sie ist — da zwischen der Entstehung des Werks und seiner Umgestaltung zwanzig Jahre liegen, in denen Wagner bis zum Tristanstile vorgeschritten war — gefällt sie eigentlich keinem. Und doch wird uns die gute, alte Form vorenthalten, die uns ans Herz gewachsen war. Fräulein *Farrar*, die hier jetzt ist, was man albernerweise früher eine Diva nannte, gab zum ersten Male die Elisabeth, erschien indes weder als hoheitsvolle Fürstin, noch als (wie Wagner es ausdrückt) »todesduftige Blume«. Aber sie war eine vornehme Dame. Eine begabte Französin hätte die heilige Elisabeth wohl so gestaltet. Der Gestalt entsprach auch der Gesang, der nicht aus des Herzens Tiefen quoll, doch klang- und ausdrucksvoll war. Fräulein *Destinn*, auch Diva, erschien zum ersten Male als Venus. Die verlangt nun aber Anmut und Schönheit, und beide sind der hochbegabten Sängerin nicht in allzu großem Maße verliehen. Die Stimme allein tut's bei dieser Rolle nicht. — Es gastierte als Rienzi, Canio und Tristan Herr *Erik Schmedes* von der Wiener Hofoper. Der ist nun auch eine Berühmtheit, die wir anspruchsvollen Berliner als solche durchaus nicht anerkennen können. Und wenn er auch für die nächsten Bayreuther Festspiele schon wieder für den Tristan verpflichtet ist, unsere Ansicht ändert das nicht. Als Darsteller mag Herr *Schmedes* hingehen, als Sänger ist er ungenügend. Die Höhe des aus einem Bariton entstandenen Tenors klingt aufgesetzt, die Mittellage hat kein Metall, der breit fließende Ton verdeckt das Wort und tremuliert so sehr, daß eine Kantilene als Trillerkette erscheint. Es ist uns hier unerfindlich, wie diese Art des Gesanges gefallen und gar, wie sie jemand berühmt machen kann. — Während die Komische Oper uns nach einer Tätigkeit von zwei Monaten als viertes Werk für die nächsten Tage H. Wolfs Corregidor in Aussicht stellt, von dem man ja, ohne Prophet zu sein, voraussagen darf, daß er sich nur kurze Zeit halten wird,[1]) lebt die Oper des Westens ganz behaglich von der Operette Schützenlies'l und sendet einen Teil ihres Personals ins Berliner Theater, dort andere Operetten, zunächst die Fledermaus, zu geben. Von der verheißenen neuen Oper *Wolf-Ferraris* ist es ganz still geworden. Dessen Neugierige Frauen gelangten ja nach dem großen Erfolge, den sie vor jetzt gerade einem Jahre hier errangen, auf mehrere Bühnen Deutschlands und Österreichs. Und da hieß es denn überall: »Wie konnten die Berliner das Werk nur so herausstreichen! Es ist gar nicht so weit her damit.« — Nun, ihr Herren, die ihr also spracht, denkt nicht, daß wir den absoluten Wert der Oper überschätzt hätten. Wir drückten nur unsere Freude etwas lebhaft aus, als nach allen den Hero, Hiarne, Heliantus, Gudrun, Guntram, Ingwelde, Kirke und wie die großen öden Musikdramen sonst noch heißen mögen, wieder einmal ein frisches, fröhliches Werk auf die Opernszene kam. Wo so lange gespenstische Gestalten mit Rüstungen und Schwertern klapperten, da hüpften nun lustige, warmblütige Frauen umher und schwatzten und sangen natürlich und anspruchslos. Und des freuten wir uns so sehr.

Eugen d'Albert zeigte jüngst sein Konzert als »einziges« an. Das war es auch in der übertragenen Bedeutung des Wortes. Er ist doch wohl der Künstler, der am eindringlichsten zu uns vom Klavier aus spricht. Man muß ihn nur nicht als den Tastenkünstler ansehen. Die Hand, die so fleißig die Notenfeder führt, ist wohl einmal nicht so ganz sicher auf der Klaviatur und greift ein wenig vorbei. Aber es scheint doch das Komponieren dem Klavierspiele zugute zu kommen. Die mancherlei Anregungen der Phantasie und das vielfältige Gestalten des schaffenden Künstlers fördern den ausübenden gewaltig. *Eugen d'Albert* spielte diesmal Beethovens Waldstein-, Brahms' f moll-, Webers A dur- und Liszts h moll-Sonate. Wer sich auch des Inspiratorischen seines Vortrages nicht bewußt wurde, der hatte Freude an dem üppigen, poetischen Tone und an dem feurigen, vielgestaltigen Ausdrucke. Alle Hörer aber waren in des Künstlers Banne. — Herr Dr. *Ludw. Wüllner* singt stets vor einem dicht besetzten Saale. Sein letzter Abend war sehr erfreulicher Art, denn er trug Tieck-Schumanns »Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence« vor. Er sprach und sang das Gedicht und die Romanzen auswendig. Der glückliche Gedanke, dies Werk zu bringen, wurde aufs beste ausgeführt. Selbst stimmlich gelang alles besonders gut, und *K. van Bos* begleitete recht poetisch. Als Sprecher aber war *L. Wüllner* ersten Ranges. Wer hätte es geglaubt, daß er die romantische Dichtung so fein gestaltet und so sorgfältig wiedergegeben, daß er so formschön und gemütvoll gesprochen hätte! — Es sollten wieder ein paar musikalische Wunderkinder in die Öffentlichkeit eingeführt werden. Zum Glück ergab es sich bei ihrem Auftreten in geschlossenem Kreise, daß Vater oder Lehrer sich in ihrer Schätzung stark geirrt hatten, und so zogen sie wieder heim. Der junge *Mischa Elman* aber gab bereits wieder vier Konzerte und setzte uns aufs neue in Verwunderung, denn er spielte auch Beethovens Violinkonzert überraschend gut. Aber nun sollte man ihm einstweilen Ruhe gönnen. Es ist ihm schon eine große Nervosität anzusehen. Rud. Fiege.

Bielefeld. Mit der Entwicklung seines im Vorjahre gegründeten Konservatoriums darf Herr Musikdirektor *Ochs* wohl zufrieden sein (Schülerzahl laut 1. Jahresbericht 132 inkl. Hospitanten). In dem trefflichen Pianisten *Hans Hermanns* wirkt an dem jungen Institute gleichzeitig eine tüchtige pädagogische Kraft, was die Leistungen der Konservatoristen in der Schlußprüfung aufs erfreulichste dokumentierten. Frau *Hermanns-Stibbe*, die Gattin und Berufsgenossin des Künstlers, spielte mit diesem in einem anläßlich des 25jährigen Künstlerjubiläums des Herrn *Tr. Ochs* veranstalteten Konzerte die schwierige F moll-Sonate von Brahms, Op. 34, für 2 Klaviere in idealer gegenseitiger Anpassung. Zwei urkräftige pianistische

[1]) Der Corregidor gefiel bei seiner Erstaufführung ganz über Erwarten, wird sich aber dennoch nicht halten.

Potenzen zu inniger Einheit verschmolzen, wie von einer Psyche belebt und beschwingt! Auch in einem separaten Klavierabend vollbrachte das von erfolgreichen Tournee soeben zurückgekehrte Künstlerpaar musikalische Großtaten mit der gediegenen Reproduktion von Mozarts Sonate in D, Griegs Romanze Op. 51, Saint-Saëns' Scherzo Op. 87 und den kniffIichen Es moll-Variationen von Sinding (sämtlich für 2 Klaviere komponiert). — Herr *Erich Ochs*, z. Z. einziger Vertreter der Tenorgeige, erfreute an seines Vaters Ehrentage, mit dem fein ausgearbeiteten Vortrage des Haydnschen Konzerts, von dem Jubilar in pietätvoller Anlehnung an das Original instrumentiert. Letzterer dirigierte mit Schwung uud Feuer L. Thuilles warmblütige und farbenfrohe romantische Ouvertüre, das Tristan-Vorspiel, R. Strauß' »Eulenspiegel« und brachte Paul Ertels »Belsazar« in der Uraufführung. Dieses Novum enthält interessante, geistvolle Einzelzüge und ist mit erklecklichem Raffinement bezw. souveräner Beherrschung der modernsten Orchestereffekte geärbeitet. Uns macht es den Eindruck, als sei bei seiner Konzeption der Kopf auf Kosten des Herzens aktiv gewesen. In das orientalische Milieu des bekannten Heineschen Textes hat sich der Autor mit Glück versenkt. — Im 1. Philharmonischen Konzerte (*Tr. Ochs*) hörten wir neben Beethovens 7. Sinfonie an Novitäten Georg Schumanns »Tanz der Nymphen und Satyrn«, entzückende, taufrische Musik eines urgesunden Modernen, und Kleemanns von Faschingsstimmung schier überschäumende Lustspielouvertüre, dazwischen Bruchs Violinkonzert, eine Prachtleistung des Herrn Konzertmeisters *Bobell*. — Der I. Sinfonieabend (*W. Lamping*) war den Manen Brahms' und R. Schumanns geweiht. Neben des letzteren B-Sinfonie und des ersteren Tragischer Ouvertüre gedieh unter *Lampings* feinfühliger Leitung des Meisters Johannes herrliche Serenade im Rembrandt-Colorit, Op. 18 (in A) für Bratschen, Celli, Bässe, Holzbläser und Hörner zu blühender Entfaltung. Das Ganze ist von sich selbst beglückender Spielfreudigkeit und Beethovenscher Variierungslust getragen: Die Löwentatze ist schon unverkennbar. — Im 1. Musikvereinskonzerte (*W. Lamping*) stellte sich einer der liebenswürdigsten und bedeutendsten Modernen persönlich und mit seinen Geisteskindern vor: der hessische Kirchenmusikmeister Professor *Arnold Mendelssohn* aus Darmstadt, früher Organist der Altstädter Kirche und Dirigent des Musikvereins hierselbst. Seiner »Frühlingsfeier« (nach Klopstocks Ode als Hymne für Soli, Chor und Orchester komponiert) gebührt in der einschlägigen Literatur ein hervorragender Platz. Hier blüht tüchtigen Chorinstituten eine dankbare Aufgabe. Herr *Richard Fischer* sang das Tenorsolo vorzüglich; die Sopranistin Fräulein *Carola Hubert* vermochte minder zu erwärmen. — A. Mendelssohns »Leiden des Herrn,[1]) für Chor, Orchester und Orgel ist bei aller Schlichtheit originell und von tiefgehender Wirkung. Chöre kleinerer Orte, die auf einen größeren stützenden »Apparatus musicus« verzichten müssen, sollten sich dieses treffliche Opus nicht entgehen lassen. 2 Vorspiele zu seiner Oper: »Der Bärenhäuter« dirigierte der vielseitige, begeistert aufgenommene Komponist selbst. — Das 2. Vereinskonzert stand unter dem Zeichen Beethoven: Egmont, Coriolan, Sololieder, Lenore III und die »Neunte«; mit der großzügigen Wiedergabe dieses Kolosses gab *Lamping* wieder einen glänzenden Beweis seiner eminenten Direktionskunst. Das Soloquartett sangen die Damen *Grumbacher de Jong*, *Cremer-Schleger* und die Herren *Felix Senius* (nicht ganz einwandfrei, besonders in »Adelaide«) und *van Eweyk*. — In dem spanischen Geigerfürsten *Sarasate* lodert noch jugendliches Feuer, aber auf Empfindung und Vertiefung seines Vortrags übt das kommende Alter unverkennbar seinen läuternden und veredelnden Einfluß. Beweis: Die Kreutzer-Sonate, für deren Wiedergabe der stolze Südländer neben seinem ihm geistig überlegenen Partner Dr. *Otto Neitzel*, fraglos einem der größten Klavierkünstler der Neuzeit, eine hohe Note erhalten mußte. — Das treffliche Ravensberger Streichquartett der Herren *Barkhausen*, *Knigge*, *Schulz* und *Pradel* bot am 1. Kammermusikabend außer 2 klassischen (von Mozart und Beethoven) ein hochmodernes Quartett (F dur von Dvorak). Die stetig fortschreitende Vervollkommnung, das fein ausgeglichene Zusammenspiel »unserer« wackeren Streicher erfüllt den Freund der mus. camera mit aufrichtiger Freude. Möchten sie auch über das Bereich der »roten Erde« hinaus die verdiente Würdigung finden!

P. Teichfischer.

Cöln. Eingeleitet wurde das 1. Gürzenichkonzert, welches als Novität die an anderer Stelle besprochene Sinfoniette von *Reger* brachte, durch Beethovens 1. Sinfonie, von der namentlich der letzte Satz mit seltener Ausfeilung gespielt wurde. Frau *Gadski Tauscher* entzückte besonders in Rossinis Arie mit Chor aus »Stabat mater«; mit einem leuchtenden hohen C überstrahlte sie den mächtigen Gürzenichchor, so daß das echt italienische, inbrünstige Frömmigkeit mit Sinnenglut vermengende Musikstück einen starken Eindruck hinterließ. Eine aparte Nummer bildete Beethovens große Fuge für Streichquartett B dur Op. 133, die von dem ganzen Streichorchesterkörper des Gürzenichorchesters ausgeführt wurde, ein Experiment, welches *Weingartner* einige Wochen vorher in Berlin auch mit Glück versucht hatte. Das Programm des zweiten Gürzenichkonzertes wies ein den ganzen Abend füllendes Werk auf »Von den Tageszeiten«, Oratorium nach eigenen Worten für Chorgesang, Einzelstimmen, Orchester und Orgel von *Friedrich E. Koch*, dessen Sonnenlied vor einigen Jahren an derselben Stelle mit Erfolg aufgeführt worden war. In der Textanlage ist das Werk gar nicht ungeschickt aufgebaut, wenn auch die Stimmungsbilder von teils weltlichem, teils religiösem Charakter etwas jäh wechseln. Das Oratorium lehnt sich teilweise im Charakter an die Jahreszeiten von Haydn an. Auch hier gibt es ländliche Feste, ein Liebesduett zwischen Fritz und Ännchen, Tanz und Trinklieder. Zwischen diese weltlichen Episoden sind religiöse Legenden wie: Jesus im Tempel, die Bergpredigt, Golgatha usw. eingeschoben, das Ganze schließt mit dem Vaterunser effektvoll ab. Was nun die Musik betrifft, so ist *Koch* am glücklichsten in seinen Chören. Sein Chorklang ist oft von berückendem Zauber. Weniger glücklich ist er in der Behandlung der Solostimmen. Er schreibt da mitunter so unmelodisch, die Sänger müssen sich häufig mit so schweren Intervallensprüngen abquälen, daß diese Einzelgesänge meist einen etwas unerquicklichen gespreizten Eindruck hinterlassen. Doch gibt es hier auch erfreuliche Ausnahmen wie z. B. die von der Altistin Fräulein *Maria Philippi* unvergleichlich vorgetragenen Szenen »Mutter und Kind« sowie die Bergpredigt. Fräulein *Philippi* kann man wohl zu unseren allerbesten Altistinnen zählen. Ihre sammetweiche Stimme ist in allen Lagen ausgeglichen, frei von jeglichem Beiklang. Sehr stimmungsvoll wirkten die Legenden, so z. B. die heilige Nacht für Chor mit Orgel. Die entfernten Chöre wurden mit wundervollem Klangzauber von der

[1]) Nach dem alten Volksliede: »Als unser Herr in den Garten ging« komponiert.

obersten Chorklasse des Konservatoriums ausgeführt. Weniger glücklich ist *Koch* in der Vertonung der ländlichen Szenen des zweiten Teiles. Textlich geht es da noch sehr lustig und naturfrisch her, aber eine leider viel zu gelehrte gekünstelte Musik verdirbt den guten Eindruck der Textunterlage vollständig. Der Totaleindruck dieser ländlichen Szenen ist schließlich ein solcher, daß man meint, es hier weniger mit waschechten Bauern als mit recht zivilisierten »Ökonomen« zu tun zu haben. Die Instrumentation ist, wie das bei einem so bedeutenden Musiker wie *Koch* nicht anders zu erwarten war, sehr farbenreich und unterstützte die textlichen Vorgänge mit gutem Geschick. Der Komponist wurde mehrfach hervorgerufen und konnte lebhaften Beifall entgegennehmen. Die Musikalische Gesellschaft und der Cölner Tonkünstlerverein veranstalteten je eine Trauerfeier für den kürzlich verstorbenen unvergeßlichen Professor *Isidor Seiss*. Die Programme der beiden Konzerte wiesen Lieblingswerke sowie eigene Kompositionen des Verstorbenen auf, vorgetragen von seinen Kollegen und Schülern. In Ansprachen wurde auf die außerordentliche Bedeutung des Verschiedenen als Musiker und Mensch hingewiesen. In einem Abend der musikalischen Gesellschaft wurde eine mit dem Mendelssohnpreis bedachte Serenade für Orchester aufgeführt, die um so beachtenswerter ist als ihr Schöpfer eine Dame Fräulein *Elisabeth Kuyper* ist. Wenn auch inhaltlich die Serenade nicht allzutief geht, so ist doch der gefällige melodische Fluß, die geschickte sinngemäße Instrumentation sehr anzuerkennen. Fräulein *Elisabeth Ohlhoff* sang an dem Abend eine Reihe Lieder, von denen besonders das reizende Schlummerlied von *Hugo Kaun* hervorzuheben ist. Unser vorzügliches Gürzenichquartett hat sich diese Saison die herrliche Aufgabe gestellt, sämtliche Streichquartette von Beethoven zu Gehör zu bringen. In ihrem ersten Abend brachte die Quartettvereinigung Fdur Op. 18 und Esdur Op. 127 von Beethoven in hervorragender Ausführung. Die Mitte des Programms bildete eine Vorführung der Violinsonate Op. 40 von *Julius Röntgen* seitens des Komponisten im Verein mit Herrn Konzertmeister *Bram Eldering*. Die Sonate ist sehr gefällig, im ersten Satz wenig originell, das Lento des Stückes ist sehr warmempfunden, der letzte Satz enthält ganz reizende Einzelheiten und das Ganze ist als angenehme Bereicherung der Kammermusikliteratur zu empfehlen.

Ernst Heuser.

Dresden. Nach der »Salome«-Première, über die wir in der vorigen Nummer eingehender berichteten, gab es für die Königl. Hofoper stille Wochen. Man ruhte sich einmal gemächlich aus auf seinen Lorbeeren, und immer stiller wurde es von Planungen für einen Mozart-Zyklus. Erst hieß es stolz, »Idomeneo« kommt in einer neuen Bearbeitung als dessen Eröffnung heraus, dann sprach man von einer »Mustervorstellung« von »Cosi fan tutte«. Jetzt, indem der Berichterstatter diese Zeilen schreibt, ist er nur noch neugierig, wie die Mozartfeier der Dresdner Hofoper ausschauen wird. Wenn aber das Opernpersonal sich ausrasten konnte von den »Salome«-Strapazen, denn die »Fidelio«-Gedächtnis-Aufführung hatte offenbar auch keine Emotion verursacht, und eine »Freischütz«-Aufführung auf Allerhöchsten Befehl gewann ihre besondere und freudige Bedeutung nur durch die Anwesenheit der beiden ältesten königl. Prinzen, denen ihr hoher Vater selber bei ihrem ersten Theaterbesuch das Geleit gab, so winkte der Königl. Kapelle nicht das glückliche Loos von »Winterferien«. Die Sinfonie-Konzerte gaben ihr mächtige Arbeit. Deren Leitung ist in dieser Saison, sehr erfreulicherweise bemerken wir hierzu, ehrlich bedacht gewesen, die Programme etwas neuzeitlich zu halten. Fast in jeder der 12 Veranstaltungen kommt diesmal die Gegenwart zum Worte. An dieser Stelle liegt es uns ob, der Sinfonie-Konzerte No. 2, 3, 4 sowohl der Serie A (rein orchestrale Veranstaltungen) wie der Serie B (unter solistischer Mitwirkung) zu gedenken. *Ernst Boehes* »Ausfahrt und Schiffbruch« aus »Odysseus Fahrten« eröffnete da den Novitätenreigen. Der Titel erwies sich als ominös: »Ausfahrt und Schiffbruch«. Wir kennen keines der anderen Werke dieses Cyklus Sinfonischer Dichtungen, wir können also auch nur feststellen, daß das uns vorgeführte — Schiffbruch erlitt. Man möchte sagen: alles Routine, kaum Spuren wirklicher Erfindung. So recht das Produkt einer Zeit, in der die Jugend denkt, die Kompositions- und Instrumentationstechnik allein reiche aus. Ähnlich schaute auch Enrico Bossis Suite Op. 126 aus, nur daß man den Italienern sogleich mildernde Umstände zubilligt, sobald sie den Boden der außerdramatischen Musik betreten. Geistreicher Eklektizismus — mit diesen beiden Worten lehnt man ein solches Werk mit »aller Hochachtung seiner künstlerischen Eigenschaften« ab. Da sind doch die Böhmen immer noch andere Leute, ihnen fällt wenigstens etwas ein; bei ihnen sind die Fäden zwischen Volks- und Kunstmusik noch nicht so heillos verwirrt wie bei uns und scheinbar auch in dem alten Musikland Italien. *Josef Suk*, der Schwiegersohn Dvoraks, war es, der seinem Vaterland alle Ehre machte. Wir kennen ihn nicht bloß als zweiten Violinisten des »Böhmischen Streichquartetts«, wir kennen ihn auch schon als trefflichen Komponisten, und raten allen Musikfreunden, sich einmal seine bei Fr. Urbanek in Prag erschienenen Sachen anzusehen. Diesmal nun war es eine Serenade für Streichorchester, die unseren Beifall fand. Wir überschätzen das Werk gewiß nicht, wenn wir sagen, das ist doch wieder einmal »Musik« ohne »Hintergedanken«! Das ist allein schon etwas wert. Hier singt und klingt es doch mal wieder; wie wohltuend, da man des »Grübelns« satt ist. Auch *Karl von Kaskels*, des in München lebenden, unlängst zum königl. sächs. Professor der Musik ernannten Komponisten, müssen wir hier lobend gedenken. Auch er ist einer, der wohl geistvolle, aber doch gesunde, nicht von des Gedankens Blässe angekränkelte Musik schreibt, eben weil ihm etwas einfällt. Seine Humoreske Op. 15 sprach uns sehr an, so kurz sie auch ist; sie offenbart gleicherweise glückliche thematische Erfindung wie natürliche und wirksame formale Gestaltung. Übrigens spielte in dem Konzert, in dem dieser Komponist, beiläufig ein Dresdner Kind, zum Worte kam, *Guilhermina Suggia*, die anmutige portugiesische Violoncellistin für uns als Novität *Dvoraks* etwas weitschweifiges, aber doch in seiner eindringlichen Melodik selten dankbares Cello-Konzert. Weiterhin kamen in den in Rede stehenden Veranstaltungen als für Dresden neu noch zu Gehör: *Bruckners* »Neunte« und *Dohnányis* Dmoll-Sinfonie, zwei Werke, die man ganz gut nebeneinander stellen kann, und zwar nicht nur um der Gleichheit der Tonarten willen, sondern auch weil sie eine innere Verwandtschaft zeigen. Über *Bruckner*, da kann man heute kaum noch etwas Neues sagen. Seine starke schöpferische Potenz verkennt niemand mehr, ebensowenig aber wird kein Einsichtiger in Abrede stellen können, daß ihm eine Art Grabbescher Zug eigen ist, ein Mangel an Konzentration und Architektonik. Und die dreisätzige »Neunte«, zu der man nach des Komponisten eigener Angabe dessen Tedeum als Schlußsatz aufführen könnte — das Werk ist ja bekanntlich »dem lieben Gott« gewidmet — ist

eben ein echter *Bruckner*. Dohnányi nun ging bei diesem Meister in die Schule. Viel Bruckner ist in seiner Dmoll-Sinfonie. Seine übrigens recht verheißungsvolle thematische Erfindung neigt ihm zu, allerdings auch seine Vorliebe für die »Brucknerschen Längen«. Aber der junge Preßburger Maëstro hat doch nebenher auch tüchtig Brahms studiert, und das gibt seinem Werke halt gegen reines Stimmungschwelgen. Also unter allen Umständen ist er Einer, mit dem wir zu rechnen haben werden. Übrigens stellte er sich gleichzeitig auch als Pianist vor, allerdings mit weniger Erfolg. Er spielte uns Beethovens Esdur-Konzert zu glatt, zu elegant und brillant. Vielleicht hatte er nicht seinen Tag? — Um noch der wichtigsten sonstigen musikalischen Ereignisse zu gedenken, so wären dies wohl die Aufführungen des *Brahms*schen Requiems in der Martin Lutherkirche unter Leitung des königl. Musikdirektors *Alb. Römhild* und die der »Seligpreisungen« von *César Franck* in der Dreikönigskirche unter *Alb. Fuchs*. Otto Schmid.

Elberfeld. Der Männergesangverein Laetitia brachte mit bestem Gelingen ein Werk vom Königl. Musikdirektor *K. Hirsch* im großen Saale der Stadthalle zur Aufführung: »Bilder aus der alten Reichsstadt. Tonbilder für Soli, Männerchor und Orchester. Dichtung von *Otto Hansmann*. Verlegt bei Vieweg, Gr. Lichterfelde.« In acht Abteilungen: »Auf dem Turme, Die Jungherren reiten zur Jagd, Im Ratskeller, Am Brunnen, Im Rathaus, Die Schlacht, Kaisers Einzug, Das Maifest« läßt uns der Dichter interessante Blicke tun in das Leben und Treiben unserer Väter ums Jahr 1500. Poesiereich ist das Bild des Türmers, humorvoll das Auftreten der Scholaren, des fahrenden Sängers, der das Lied zum besten gibt vom Schneiderlein, dem sein Weib untreu wird während er hinaufsteigt, um die schadhaften Mondviertel auszuflicken; liebliche und keusche Herzenstöne schlagen ans Ohr in der Szene am Brunnen und im Maifest zwischen dem Liebespaar Konrad und Else. Sowohl der protestantische Choral (Lobe den Herren) als auch Anklänge an den katholischen Gottesdienst (Herr Gott, Dich loben wir) finden Verwendung. Laut bricht die patriotische Begeisterung durch bei der Begrüßung des Kaisers. Der gesamte Vokal- und Instrumentalkörper rief hier auf dem musikalischen Höhepunkte des Werkes einen unbeschreiblichen Jubel der begeisterten Zuhörer hervor. Stimmungsvolle Melodien, gute Stimmführung in den Chorsätzen, originelle und blühende, der geeigneten Textunterlage überall angemessene Instrumentierung sind Vorzüge der »Bilder aus der Reichsstadt«, die wir allen leistungsfähigen Männerchören aufs wärmste zur Aufnahme in ihr Repertoire empfehlen. Die aufgewendete Mühe wird sich reichlich lohnen. Unsere große Stadthalle vermochte bei der Wiederholung dieses Tonwerkes die herzuströmenden Scharen kaum zu fassen.

Eine schöne Weihnachtsfreude bereitete der gemischte Chor von *K. Hirsch* und der Solinger Lehrergesangverein unseren musikalischen Mitbürgern durch ein historisches Konzert, das mit Festliedern aus acht Jahrhunderten bekannt machte: Aus dem 11. Jahrhundert »Nun sei willkommen, Herre Krist, der du unser aller Herre bist.« Melodie dieses ältesten deutschen Weihnachtsliedes aus der Pergamenthandschrift der Amploniana Erfurt 1394. Gesetzt für Altstimme und Männerchor von *K. Hirsch* bei Oppenheimer, Hameln. — Josof, lieber Josef mein (14. Jahrhundert), 8st. Chor, gesetzt von Bodenschatz (1570—1638) — Hodie Christus natus est, 8st. von Palestrina (1514—1594) — Susani 1635, 8st. von K. H. — Sololieder von Cornelius, Hugo Wolf, Cherubini (vorgetragen von Konzertsängerin *Olga Klupp-Fischer*, Karlsruhe) sowie Instrumentalstücke pastoralen Inhalts (Trio für 2 Flöten und Harfe aus »l'enfance du Christ« von H. Berlioz, Romanze für Flöte, Harfe und Harmonium von C. Saint-Saëns) geben dem Konzert ein künstlerisch weihnachtliches Gepräge. — Einen neuen Lorbeer in seinen Ruhmeskranz flocht der gemischte Chor durch den Vortrag des Engelchores aus »Faust« von F. Liszt, der »geistlichen Gesänge á capella« von H. Wolf, des »Grabgesanges Darthulas« 6st. von Joh. Brahms, der 4st. Ode Ganymed von C. Löwe gelegentlich des 3. Künstlerabendes der Konzertdirektion M. Th. de Sauset. Letztere stellte uns auch die neue Barfußtänzerin *Maud Gwendolen Allan* vor; die durch »musikalisch-plastische Stimmungsbilder die Werke der Tondichter interpretieren will«. Vom Standpunkte der redenden Kunst aus würde es hier also sich um eine Art »getanzter Programmmusik« handeln, wovon natürlich nicht die Rede sein kann. Das Auftreten der Miß *Allan* hinterließ den Eindruck, daß nach dem Vorbilde der von ihr gepflegten, an den antiken, griechischen Tanz erinnernden Kunst eine Veredelung des modernen Tanzes, besonders aber des verkümmerten Theaterballets sehr wohl möglich ist. — *Willem Willeke* spielte mit virtuoser Technik ein Cellokonzert amoll aus dem Manuskript von W. Jeral, das eine recht freundliche Aufnahme fand.

Die Konzertgesellschaft gab den Barbier von Bagdad (Peter Cornelius) mit dem ganz auf der Höhe seines Könnens stehenden *Joh. Messchaert* in der Titelrolle. Die viel umstrittene komische Oper fand hier vielen Beifall. Im 2. Konzert konnten wir das phänomenale Spiel des Herrn *Ysaye* (Violinkonzert Gdur von Mozart, Violinkonzert Ddur von Beethoven) bewundern. Eine Glanzleistung bot *Ludwig Heſs* im Händelschen Messias.

Unser Stadttheater steht nach dem Weggang des unternehmungslustigen *Hans Gregor* nach Berlin unter zielbewußter und energischer Leitung von *Julius Otto*. Es sind jetzt wieder fast alle Fächer mit guten, ausreichenden Kräften besetzt. (Die Herren: *B. Hildebrandt*, *H. Morny*, *K. Strickrodt*, *F. Birrenkoven*, *L. Wiedemann*, *Tänzler;* die Damen: *W. Sommerfeld*, *Eva Adler-Hugonnet*, *J. Heinze*, *L. Hieber*, *P. Urbatczek*.) Klassische und erprobte Opern der Neuzeit werden gut vorbereitet durch die Kapellmeister *Malata* und *Schreiber* sowie den Oberspielleiter *Thoelke* und sehen ein immer gut besetztes Haus. — Auffallend ist die stetig zurückgehende Zahl der Sinfoniebesucher, was um so mehr bedauert werden muß, als unser städtisches Orchester unter umsichtiger Leitung des Königl. Musikdirektors *Haym* stileinheitliche Programme (es gab einen Beethovenabend, ein Mendelssohn-Schumann-Konzert, französische Musik: S. Saëns, Berlioz, Novazek, Bizet) aufs beste ausführt.

Die Aufführung von dem Oratorium »Von den Tageszeiten« von *F. E. Koch* am 30. Dezember durch die Barmer Konzertgesellschaft (Dirigent *Rich. Stronck*) hinterließ dank einer sehr sorgfältigen Einstudierung und trefflicher Leistungen der Solisten (Frau *Paul Hiller* [Sopran] aus Köln, Fräulein *Bengell* [Alt] Hamburg, Herrn *Paul Reimers* [Tenor] und *A. von Emeyck*-Berlin) einen tiefen Eindruck. Eigenartig und fesselnd ist die Auswahl und Behandlung des Stoffes. Das Grundmotiv der im langsamen, epischen Stil sich abwickelnden Handlung ist die alles belebende, segenspendende Sonne. Von ihr abhängig ist der Mensch im Dichten und Trachten sein Lebelang. Jede Stunde des Tages zu nützen kraft der ihm verliehenen Gaben Leibes und der Seele ist **vornehmste**

Aufgabe. Nicht minder gebührt es ihm, das geleistete Tageswerk so zu betrachten, daß er im innern Herzen spüre, was er erschafft mit seiner Hand. In und neben dieser gezogenen Gleichnisreihe wird noch eine zweite gestellt: Bilder, Legenden aus dem Leben des Heilandes. Durch diese glücklich eingeflochtenen, religiösen Momente unterscheiden sich wesentlich die »Tageszeiten« von den »Jahreszeiten« Haydns. Die dem Bibeltext entnommenen Erzählungen erklingen von Frauenchor und Orgel zu uns aus »entfernter Höhe«. Das Klangkolerit führt uns in das Reich der Romantik, aus welchem der Autor uns lieblich duftende Sträuße schenkt. — Als eigener Textdichter schuf *Koch* männlich-kraftvolle, wohllautende Verse, die zur Melodiebildung und Tonschilderung vorzüglich sich eignen. In musikalischer Hinsicht gehört *Friedrich Koch* zur Schule Wagner-Liszt, wahrt aber in der ganzen Arbeit volle Selbständigkeit. Das Oratorium hat nun bereits zum 5. Male den Beweis der Lebensfähigkeit geliefert. Möchten recht viele tüchtige Chorvereine sich an dieses herrliche Werk heranwagen; sie werden es wahrlich nicht zu bereuen haben. (Das Oratorium ist bei Kahnt-Leipzig erschienen.)

H. Oehlerking.

Leipzig, Anfang Dezember 1905. Beim Rückblick auf die Künstlerkonzerte der letzten Wochen hebt sich zunächst der Liederabend, den Fräulein *Anna Führer*, eine bisher unbekannte junge Leipziger Sopranistin, veranstaltete, heraus. Schon das reichhaltige Programm zeigte, daß die Künstlerin sich die Aufgabe nicht leicht gemacht hatte: unter den 21 Gesängen befanden sich u. a. 2 von Franz Liszt, 4 Mörike-Lieder von Hugo Wolf, 2 Lieder von Richard Strauß, 2 von Wolf-Ferrari, 2 von Reger und nicht weniger als 5 Manuskripte von drei verschiedenen Komponisten (Alexander Schwartz, Bruno Menzel und Otto Wittenbecher). Unter den Manuskript-Liedern, um das vorauszuschicken, verdient »Im Kahn« von Otto Wittenbecher hervorgehoben zu werden; die Musik folgt der unterliegenden, in ungebundener Rede abgefaßten Dichtung von Cäsar Flaischlen mit plastischem Formensinn und Stilverständnis und ist eigenartig. Die Sängerin zeigte eine gut geschulte, vielleicht etwas kleine Stimme. Ihr Vortrag versuchte mit anerkennenswerten künstlerischen Ernste auf alle von ihr gewählten, zum Teil so weit auseinanderliegenden Aufgaben einzugehen. Auch hier erschien freilich manches klein oder — beispielsweise bei Liszt — nicht fein genug. Immerhin fand die junge Künstlerin reichen und nicht unverdienten Beifall. — Ein ganz anderes Gesicht zeigte der Wilhelm Berger-Abend, den der Komponist mit dem Tenoristen *Martin Oberdörffer* veranstaltete. Prof. *Berger* spielte seine Klaviersonate Op. 76 und die drei Capricen Op. 93 und begleitete zu nicht weniger als 23 Gesängen. Der Komponist hat eine stets vornehme musikalische Sprache und tritt mit der Sicherheit des Meisters auf. Und dennoch ließ der Abend unbefriedigt. Es fehlt dem Komponisten das, was man mit dem Modeausdruck die »persönliche Note« nennt. Diese Musik ist gut — zweifellos, aber ebenso zweifellos ermüdet sie durch ihre Korrektheit. Mich überkam schließlich — das verrät vielleicht nur einen Mangel an musikalischer Korrektheit bei mir und ist daher meine und nicht des Komponisten Schuld — ein wahrer Durst nach einem Haufen kräftig falscher Töne. Wie unvergleichlich schön kam es mir da vor, von Mahler oder Reger in kräftige Oppositionsstimmung gebracht zu werden! Das tut eben *Wilhelm Berger* nicht. Aber ich wiederhole, daß er gediegene und vornehme Musik schreibt.

Ich hatte nach dem Reger-Konzert, über das ich im Januarheft berichtet habe, eben infolge der von ihm ausstrahlenden Lebensenergie, noch die erforderliche Frische, mich ins Kaufhaus zu dem Brahms-Abend, den *Max Pauer* veranstaltete, zu begeben. Über diesen Künstler habe ich mich bei früherer Gelegenheit in diesen Blättern dahin ausgesprochen, daß er die glänzenden wie die schlechten Seiten des Virtuosen zeige. Heute sah ich ihn mehr als bei jener Gelegenheit von der guten Seite. Mag sein, daß der Umstand, daß ich mich ängstlich vor mir selbst hütete, ihn mit Reger zu vergleichen, um nicht offenbares Unrecht zu begehen, und daß ich daher von vornherein ein günstiges Vorurteil mitbrachte, mitspielte. Vielleicht auch die Brahmssche Musik, die der akademischen Kühle des Virtuosen näher liegt als die Werke, die er bei der erwähnten früheren Gelegenheit gespielt hatte. Kurz, ich freute mich diesmal an der Kraft und der Klarheit des Spiels ohne durch die innere Kälte wesentlich gestört zu werden. Zum Vortrage kamen Brahms Op. 2, Op. 5 und Op. 1. Der Saal war unverdientermaßen wohl infolge des Regerkonzertes, nur etwa zu $^1/_3$ besetzt — ein interessantes Zeichen der Zeit! — Endlich will ich noch des Gluck-Abends Erwähnung tun, den *Isadora Duncan* in der Alberthalle des Krystallpalastes veranstaltete. Das Programm waren aneinandergereihte Szenen aus der »Iphigenie in Aulis«, dann zum Schluß einige Stücke aus der »Iphigenie auf Tauris« und der »Armida«, nämlich »Iphigenie in Aulis«, Ouvertüre mit Wagners Schluß, Ballet No. 7, Air gai in Ddur aus dem Ballet No. 52, dann das beginnende Moderato amabile aus diesem Ballet, die Arie der Clytämnestra No. 6, die beiden Schlußmenuetts aus No. 52, No. 9, die Arie der Iphigenie No. 10, das Ballet No. 11, dann nach einer Pause das Ballet No. 28 (schließend mit der Gavotte), den Opferchor No. 48, abwechselnd mit den beiden sanften Arien der Iphigenie No. 40 und No. 42, ferner aus der »Iphigenie auf Tauris« die Chöre der Priesterinnen No. 4 und No. 18, die der Arie No. 14 folgende furchtbare Pantomime, die Skythentänze No. 8 und 9, endlich als »Ballet final« aus Armida die verführerische Sicilienne aus der 2. Szene des letzten Aktes und die Musette aus der 2. Szene des 4. Aktes, endlich zum Beschluß als »Bacchanal« den Anfang des Air gai am Schlusse von No. 11 der »Iphigenie in Aulis« in der elektrisierenden Bearbeitung und Instrumentierung von Mottl. Miss *Duncan* hatte sich zur Ausführung dieser geweihten Musik eine Militärkapelle aus Halle kommen lassen und diese spielte obendrein noch ohne genügende Vorbereitung. Sie erzielte denn auch verdientermaßen, trotzdem die Instrumentisten nicht schlecht waren, einen ehrlichen Heiterkeitserfolg! Man denke sich den Dirigenten die Melodien mitsingend — ich weiß nicht, ob er das tat, weil die Spieler sich nicht um ihn kümmerten und er vielleicht hoffte, so sein Orchester besser als mit seinem übrigens schauderhaften Taktieren zusammenzuhalten, oder weil er seine Anteilnahme an der von ihm dirigierten Musik ausdrücken wollte. Man denke sich, daß derselbe Dirigent ins Orchester ungeniert hineinruft: f, e, d, wie in einer Probe, daß er kurz vor dem Schluß eines Stückes seine Musiker darauf aufmerksam machte, er werde am Schlusse ritardando dirigieren. Ich dachte bei mir: »Wahrscheinlich denken die sogleich hinterher nicht mehr daran!« Und richtig — beim Schluß-Ritardando ging alles aus den Fugen. Da schwand meine Empörung: ich mußte lachen! Besonders schön war noch eine Flötenimitation, bei der dem Flötisten augenscheinlich Bedenken darüber kamen, ob er nicht zu spät eingesetzt habe, — Bedenken,

die ihn veranlaßten, die Figur hängen zu lassen: jubelnde Heiterkeit inmitten der tragischen Szene! Wenn nun — und das war das Interessante des Abends — *Isadora Duncan* es fertig brachte, trotz dieser Jammermusik durch ihren Tanz den Geist Glucks und der Antike heraufzubeschwören und festzuhalten, so ist das der sicherste Beweis für ihr bedeutendes reproduktives, ja fast produktives Talent. Ein Schritt dieses Leibes und unter den Possen dieser Musiziererei war man wieder unter dem Eindruck der tragischen Erhabenheit Glucks. Aber ein anderes Mal, das gestehe ich, möchte ich die Künstlerin tanzend zu einer würdigen Ausführung der Gluckschen Musik sehen! — Herr *Lemba* aus St. Petersburg schien bei der Veranstaltung seines Klavierabends im Kaufhause von dem Gedanken inspiriert zu sein, daß es immerhin besser sei, sich in Leipzig einer verdienten schlechten Kritik, als in St. Peterburg unverdienten Flintenschüssen auszusetzen. Er spielte Beethovens Sonate Op. 101 mit leichtfertiger Oberflächlichkeit und technisch ungenügend, einige russische Sachen besser und versagte bei der Tannhäuser-Ouvertüre in der Lisztschen Bearbeitung ästhetisch wie technisch vollkommen. Ein verlorener Abend!

Dr. Max Arend.

Leipzig. Das siebente Gewandhaus-Konzert am 30. November 1905 enthielt von Orchesterwerken außer Beethovens Sinfonie No. 1 Cdur Op. 21 und Brahms' akademischer Festouvertüre (Op. 80) eine höchst interessante Novität: Variationen über ein Originalthema für Orchester (Op. 36) von *Edward Elgar* (»Dedicated to my friends pictured within«), welche ihrer geistreichen Verarbeitung des zu Grunde gelegten Themas allgemeines Interesse erregte. Auseinander gehalten wurden diese Orchesterwerke durch die Gesangsvorträge der Frau *Antonia Dolores* aus Paris, bestehend in Rezitativ und Kavatine der Ceres aus »Proserpine« von G. Paësiello (1741 bis 1816), sowie durch Lieder mit Klavierbegleitung von J. Haydn, J. Brahms und Massé, von denen namentlich die letzteren zündeten. Auch das achte Konzert brachte eine Novität, und zwar eine größere, den ganzen Abend füllende: »Die Seligkeiten« (Dichtung von Frau Colomb) von César Franck (1820—1890), welche durch Nikisch's sachkundige Leitung und die Tüchtigkeit der gesangsolistischen Partien der Damen Fräulein *Elena Gerhardt* (Leipzig), *Franziska Schäfer* (königl. Hofopernsängerin aus Dresden), Fräulein *Lia Stadtegger* (Leipzig), sowie der Herren *Georg A. Walter* (London), *Anton Diegel*, *Fritz Rapp* und *Hans Schütz* aus Leipzig nach Möglichkeit über Oberwasser gehalten wurde; denn der Text, der sich auf das fünfte Kapitel des Matthäus-Evangeliums und auf die Sprüche der Bergpredigt stützt, ist breitspurig und zerfahren und nur durch die Kunst des Komponisten zu einer gewissen Einheitlichkeit zusammengefaßt. Harmonisch wie rhythmisch interessant gestaltet, fehlt dem Ganzen dessenungeachtet die rechte dramatische Kraft und Steigerung, so daß nur die Zusammennahme aller Klangmittel (Orchester, Chor und Orgel) am Schlusse einen allgemeinen Beifall zu veranlassen vermochte.

In vollem Gegensatz hierzu stand das neunte Gewandhauskonzert am 14. Dezember. Die reizende Esdur Sinfonie von Mozart und die geistvoll-pikante Suite für Orchester (No. 3) »Roma« von G. Bizet waren die einzigen orchestralen Bestandteile. Das Hauptinteresse richtete sich auf den jugendlichen vierzehnjährigen Violinvirtuosen *Mischa Elman* (ein Schüler Auers) aus Petersburg. Derselbe trug programmmäßig Tschaikowskys Violinkonzert (D dur, Op. 35), Beethovens Romanze (F dur, Op. 50) und Etude-Caprice von Paganini-Auer vor, wurde aber durch den nicht endenden Beifallssturm zu zwei Zugaben genötigt, bestehend in Chopins für Violine eingerichteten Nocturno und einer Sonate von Händel. Der jugendliche Künstler (denn das ist Mischa Elman im vollsten Maße des Wortes) ist nicht etwa ein sogenanntes Wunderkind, sondern ein denkender, geistig wirklich ausgereifter Künstler; das bewies die stilvolle Auseinanderhaltung der zum Vortrag gebrachten Stücke verschiedensten Charakters, sowie die Klarheit und Vollendung, mit welcher der junge Künstler die größten Schwierigkeiten spielend überwand.

Das zehnte Gewandhauskonzert am 21. Dezember (das letzte in diesem Jahre) gab dem hiesigen Thomanerchor unter der Leitung seines Führers und Lehrmeisters Kantor *Schreck* Gelegenheit, seine Vorzüglichkeit in der gesanglichen und musikalischen Ausführung in einer Reihe von à Capella-Vorträgen von Vierling, Schumann, Mendelssohn, Leo Haßler (1601) und Thomas Morley (1595) von neuem zu dokumentieren, so daß auch dieser jugendliche Chor zu einer Zugabe genötigt wurde. Außer diesen vokalen kamen noch an orchestralen Werken zu Gehör: Sinfonie (D dur) von Philipp Emanuel Bach, Furientanz und Reigen seliger Geister aus »Orpheus und Euridice« von Gluck, sowie Sinfonia eroica (Es dur, Op. 55) von Beethoven (vergl. das in No. 4 und 5 d. Bl. Jahrgang IV über letztgenanntes Werk Gesagte).

Schließlich sei noch eine ebenso interessante wie lehrreiche, im kleinen Saale des Gewandhauses am 4. Dezember abgehaltene Extra-Kammermusikaufführung der »Société de Concerts des Instruments anciens« der Frau H. Casadesus-Delerba (Quinton), des Fräulein Marguerite Delcour (Clavesin) und der Herren Henri Casadesus (Viola d'amour), Marcel Casadesus (Viole da Gambe) und Edouard Nanny (Contrebasse) angeführt, in welcher nachstehende Werke in ihrer Originalgestalt in vollendeter Weise zu Gehör gebracht wurden: Ballet-Divertissement von M. P. de Monteclair (1666—1737), Sonate (No. 3, A dur) für Viole d'Amour und Contrebasse von J. B. Borghi (1749—1794), zwei Stücke für Klavecin: a) Le carillon de Cythere von F. Couperin (1668—1733), Sonate von A. Scarlatti (1659—1725), Sonatine für Quinton von A. Ariosti (1660—1730), Sinfonie (No. 2, A dur) von A. B. Bruni (1759—1823) zwei Stücke für Viola d'amour: a) Plaisir d'amour von G. Martini (1706 bis 1784), b) Tambourin von J. Borghi (1749—1794), zwei Stücke für Contrebasse: a) Tre giorni von G. B. Pergolese (1710—1736), b) Variationen fantastique über ein Thema von Paesiello von D. Dragonetti (1763 bis 1846), Air pour les Grâces von J. J. Mouret (1682 bis 1738).

Prof. A. Tottmann.

Gotha. Unser Mitarbeiter Kammerherr *von Ebart*, dem namentlich frühere Jahrgänge dieser Zeitschrift sehr geschätzte Beiträge verdanken, hat seit einigen Monaten die Leitung des Hoftheaters in Coburg-Gotha übernommen. Über seine Taten werden wir am Ende der Gothaer Saison berichten.

Zu Mozarts 150. Geburtstage wird die Verlagsgesellschaft »Harmonie« in Berlin W. 35, die altbekannte, große populäre »Mozart-Biographie« von *Ludwig Nohl* in einer neuen, dritten, von Dr. *Paul Sakolowski* gänzlich neu bearbeiteten Auflage, illustriert als billige Volksausgabe in prächtiger Ausstattung erscheinen lassen. Besprechung halten wir uns nach Neu-Erscheinen des Werkes vor.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang.
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 6.
Ausgegeben am 1. März 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Eugen Gura.

Von **Erich Kloss.**

Kurz nachdem *Eugen Gura*, der unvergeßliche Meistersinger, seine Lebens-Erinnerungen [1]) herausgegeben hat, dringt die schmerzliche Kunde von seiner schlimmen Erkrankung in die Welt. Gura lebt, seitdem er sich von der Öffentlichkeit zurückgezogen, teils in München, teils auf seinem Sommersitze am Starnberger See, den er sich in der Tat durch rastlosen Fleiß im Dienste der edelsten Kunst »ersungen« hat.



In zwei Eigenschaften lebt Eugen Guras Bild in unserer Erinnerung. Er war der Balladensänger *κατ' ἐξοχήν*, und er war einer der feinsinnigsten, intelligentesten und besten Wagnersänger. Schon in frühestem Jünglingsalter fühlte er sich zu Wagner, dessen Kunst er später so treu diente, hingezogen. »Tannhäuser« hat ihm schon in der Kindheit beim Durchspielen am Klavier das höchste Entzücken bereitet und wirkte beim ersten Anhören auf der Bühne der Wiener Hofoper (damals Kärtnertor-Theater) »mit seiner ganzen berückend dämonischen Wundermacht« auf ihn ein. Von da ab erschaute er in dem Berufe eines Sängers das schönste Los auf Erden.

Aber noch hielt ihn eine andere Kunst in ihrem Bann, die Malerei, deren Studium er sowohl aus eigenem Antriebe unternommen hatte, wie auch deshalb, weil er den etwas engherzigen Vater wenigstens in etwas zu willen handeln wollte. Dieser wünschte nämlich, daß sein Sohn, w e n n er überhaupt sich so einer »brotlosen Kunst« zuwende, dies wenigstens »in praktischer Weise« ausführen sollte.

So bezieht er das Polytechnische Institut in Wien, und hier sieht der Neunzehnjährige am 15. Mai 1861 bei der Lohengrin-Aufführung zum

[1]) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

ersten Male Richard Wagner, der damals in Wien weilte. Der Meister hörte an diesem Tage diese seine Oper selbst zum ersten Male; hatten ihn doch langjährige Verbannung und mißliche Umstände lange Jahre von der deutschen Heimat ferngehalten. Die Eindrücke dieser Lohengrin-Aufführung schildert Gura sehr anschaulich; er berichtet, wie das enthusiasmierte Publikum den Meister mit beispiellosen Zeichen des Beifalls überhäuft habe, und er stenographiert sofort die bedeutungsvolle Ansprache Wagners an das Wiener Publikum. Bekanntlich war es diese ergreifende Aufnahme, durch die Wagner sich zu weiterem Aufenthalt in Wien bestimmen ließ, der sich dann so enttäuschungsreich gestaltete. —

Noch war der junge Gura nicht entschlossen, die dramatisch-musikalische Laufbahn einzuschlagen. Erst in München, wo er nach Wien die Kunstakademie besuchte, fiel die Entscheidung und zwar durch den Maler Professor *Anschütz*, der nach einigen Vorträgen Guras (Lieder von Schubert und Beethovens »Adelaide«) dem jungen Manne unbedingt riet, einen umfassenderen Gebrauch von dieser Gesangsgabe zu machen, ja sich vielleicht ganz dieser Kunst zu widmen.

Gura wurde nun nach langer und reiflicher Überlegung Schüler des Konservatoriumsdirektors *Franz Hauser*. Dieser entdeckt, daß der junge Mann eigentlich gar keine Tenorstimme habe, wie man bisher angenommen hatte. Er lehrt ihn, »seine natürliche hohe Baßstimme wieder zu gewinnen«, er legt die sorgsamste Feile an das verbildete Organ und gibt dem jungen Künstler die feste und eigentliche Basis zu weiteren Studien. Der günstige Ausfall der Prüfung beim Generalmusikdirektor *Franz Lachner* und allen Mächtigen der damaligen Hofbühne verschafft ihm dort das erste Engagement. Unter *Josef Rheinberger* studiert er dann zunächst den Sprecher in der Zauberflöte, den Masetto im Don Juan, den Grafen Oberthal im Propheten und den Grafen Liebenau im Waffenschmied.

Letzterer ist seine erste Rolle; dann folgen der Ottokar im Freischütz und der Jäger in Kreutzers Nachtlager von Granada. Doch fielen ihm in der Folgezeit nur spärlich größere Aufgaben zu: während eines anderthalbjährigen Engagements sang er im ganzen nur vier größere Partien. Kein Wunder, daß der nach energischerer Betätigung lechzende junge Künstler bald unzufrieden ward mit den Münchener Verhältnissen. Im Herbst 1867 löst er seinen Vertrag und nimmt ein Engagement nach Breslau an.

Wir dürfen aber von der Münchener Entwicklungs-Periode des Künstlers nicht scheiden, ohne eines Ereignisses gedacht zu haben, das von weltbedeutendster, höchster künstlerischer Tragweite war: es ist dies die Erstaufführung von Wagners »Tristan und Isolde« am 10. Juni 1865. Auch von ihr gewinnt Eugen Gura unvergeßliche Eindrücke; er durfte an allen Proben teilnehmen, und des genialen Schnorr von Carolsfelds Spiel und Gesang üben eine hinreißende Wirkung auf den jungen Eleven aus.

In Breslau sehen wir den Künstler erheblich wachsen. Von Hauptrollen sang er in der Folgezeit den Pizzaro, den Grafen Almaviva, den Zaren. Zu besonderer Wirkung brachte er den Geßler in Rossinis Tell. Dieser Abend wurde insofern entscheidend für seine spätere Laufbahn, als ihm von dieser Zeit ab größere Rollen anvertraut wurden. So sang er den Pedro und Nelusko in der Afrikanerin, den Wasserträger, den Mephistopheles und Valentin im Faust, den Sprecher, den Seneschall, den Don Cesar, St. Bris, Gaveston, den König in »des Teufels Anteil« und Ähnliches. Hier war es auch, wo es ihm endlich vergönnt war, den Wolfram im Tannhäuser singen zu dürfen. Dies geschah am 27. Febr. 1869 anläßlich des Gastspiels Tichatscheks. Mit dem Wolfram errang Gura später bekanntlich in Leipzig auf vielen Gastspielreisen und vor allem in München reiche und schöne Erfolge. In dieser Rolle gewann man den Sänger besonders lieb. Der edle und ernste Charakter des Wolfram lag dem Wesen seines Interpreten besonders gut. Die glücklichen Mittel, welche ihm sein Stimmaterial gewährte, konnte man besonders im Sängerkampf des zweiten Aufzuges und im Lied an den Abendstern im dritten Aufzuge bewundern. Über seine Breslauer Tätigkeit sagt Gura u a.: »Das Vertiefen in diese bedeutenden Rollen, wie z. B. Templer und Wasserträger förderten mich bei Ausgestaltung aller später dargestellten Charaktere Richard Wagners.«

Die Wirren des 1870er Krieges bereiteten dem Breslauer Lobe-Theater und damit dem Engagement Guras daselbst ein Ende. Doch fand er bald in Leipzig Gelegenheit, in seiner Kunst noch weiter erhebliche Fortschritte zu machen. Marschners Vampyr, Hans Heiling und andere seiner späteren Glanzrollen wurden hier zunächst gestaltet. Auch als Telramund trat der Künstler hier zum ersten Male auf, und am 9. Dezember 1870 sang er zum ersten Male den Hans Sachs in Richard Wagners Meistersingern. Er charakterisiert selbst das Wesen des Nürnberger Meisters mit den Worten: »Weltweise, milde, gemütreich, humorvoll«, und gibt damit in bezeichnender Art die Grundlinien seiner Auffassung an. Es dominiert darin das philosophische Element: er stellt Hans Sachs, den »Weltweisen«, den »Philosophen« weit über die Welt, die, vom »Wahn« befangen, in Nichtigkeit um die erhabene Größe dieses »Meisters« herumwirbelt. Damit gibt er der Figur zunächst den Zug echter Größe, die sich aber naturgemäß auch dokumentiert in der milden, menschlich-edeln und kunstfrohen Gesinnung gegen Walter von Stolzing, in der gemütreichen

gegen Eva und endlich in der humorvollen gegen David, gegen Beckmesser und gegen all das Kleinliche, das sich um ihn breit macht. Das alles aber erzeugt schließlich jene hohe heilig-ernste Kraft, die wir am Schlusse in der großen Anrede an Stolzing und an das Volk bewundern.

Bemerkenswert für das wachsende Künstlertum Guras sowie für die weitere Ausgestaltung seines künstlerischen Lebens ist es, daß Gura hier während der Leipziger Zeit seinen Beruf als Lieder- speziell als Balladensänger entdeckte. Mit sicherem Urteil fand er die weittragende Bedeutung Robert Franzens als Liederkomponisten unter vielen andern heraus. Und Robert Franz, der damals noch viel Verkannte, empfand eine ungeheuere Freude darüber, daß der Künstler seine Lieder in sein Repertoir aufnahm.

So ist er ja, wie bekannt, auch der Wiederentdecker Karl Löwes geworden. Im Leipziger Gewandhaus war es, wo der Sänger am 20. Oktober 1870 mit dem Vortrag der Löweschen Ballade »Heinrich der Vogler« einen unerwartet großen und spontanen Erfolg erntete. Dazu hatte die durch die glücklichen Siege unseres Heeres gewonnene freudige Stimmung viel beigetragen. Gura erzählt, daß die Ballade mit den Jubelsangesworten: »'s ist Deutschen Reiches Will« das Publikum in einen wahren Taumel der Begeisterung versetzt habe.

Von da ab galt Gura als der berufene Balladensänger. Er suchte sofort nach den Werken Löwes, des »damals so gut wie verschollenen Stettiner Balladenmeisters, von dem bisher nur eine dunkle Sage zu ihm gedrungen war«. In feierlichen Nächten verbringt der mit Recht für diesen deutschen Meister so enthusiasmierte Sänger in seinem Studierzimmer am Klavier Stunden unvergleichlicher Erhebung. Unter den ersten Balladen, die er sich zu eigen macht, waren Herders »Herr Oluf« und »Edward«, und Ende 1871 sang er (unter Karl Reineckes Begleitung) zum erstenmal den gewaltigen »Archibald Douglas«.

Mit dem Vortrage dieser und vieler anderer Balladen (wie z. B. des »Nöck«, der »Uhr«, des »Erlkönig«, des »Zauberlehrling«, des »Fischer«, des »Hochzeitlied« usw.) hat Eugen Gura Triumphe im Konzertsaal gefeiert, wie sie kaum jemals einem Sänger beschieden waren. Es genügt, diese Tatsache hier einfach nochmals festzustellen: die kritischen Akten darüber sind längst geschlossen. Eine solche Begabung ist eben einzig; will man das Geheimnis der Guraschen Vortragskunst zu ergründen versuchen, so muß man in Betracht ziehen, daß es im letzten Grunde Wagnersche Schulung, d. h. die hervorragende Eignung Guras als Wagnersänger und dazu seine hohe Intelligenz waren, woraus seine außerordentlichen und eigenartigen Erfolge als Konzert- und Balladensänger zu erklären sind. Zumal die Löweschen Balladen setzen neben ernsten Studien eine gewisse geistige Eignung und bedeutende und vielseitige Mittel voraus; sie erfordern in gleicher Weise deklamatorisches und musikalisches Talent; Wort und Ton müssen, wie bei Wagner, ein innig verschmolzenes Ganzes bilden, die Seele des Sängers, sein Geist, seine Intelligenz müssen den Stimmungsgehalt von Poesie und Musik sich völlig angeeignet haben, um diese künstlerische Aufgabe in würdiger und vollkommener Weise lösen zu können. Löwe beherrscht in seinen Balladen alle Skalen menschlicher Leidenschaft; sein Gebiet ist ein unendlich reiches und weites. Darum muß auch der Sänger alles zum Ausdruck bringen, was die menschliche Seele in sich faßt: Freude und Leid, Furcht und Hoffnung, Jauchzen und Trauer, Sorge und Sehnen, Bangen und Jubel, tiefen Ernst und sonnigen Humor.

Der glänzende Humor, über den Gura neben allen andern Eigenschaften verfügt, kam im Verein mit seiner erstaunlichen musikalisch-deklamatorischen Zungenfertigkeit besonders einer höchst schwer darstellbaren Figur zu gute, nämlich der Titelrolle in Peter Cornelius' »Barbier von Bagdad«. Durch die ausgezeichnete Darstellung hat der Künstler das lange verkannte und vernachlässigte Werk der deutschen Bühne mit zurückerobern helfen.

Natürlich hatte Richard Wagner die großen Fähigkeiten Eugen Guras früh erkannt. In Leipzig war es, wo der Künstler 1874 in Ludwig Spohrs »Jessonda« mitwirkte, als Wagner auf ihn aufmerksam wurde. In einem Artikel »Über eine Opernaufführung in Leipzig« (Ges. Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. Bd. 10) schreibt er u. a.: »Eine einzige Gestalt, wie diejenige des vom Komponisten wohl etwas zu weichlich gehaltenen Tristan d'Acunha, sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft interessante Erscheinung einnehmen. Dieser gegenüber dürfte diesmal jedes Bedenken schwinden: Alles war rein und edel.«

Kein Wunder, daß unter solchen Umständen der Künstler zur Mitwirkung bei den ersten Bayreuther Festspielen aufgefordert wurde. Er sang damals — 1876 — den Donner im »Rheingold«. Wer es miterlebt hat, wird die fortreißende Gewalt des Rufes

»Heda! Heda!
Zu mir, du Gedüft!
Ihr Dünste, zu mir.
Donner, der Heer,
Ruft euch zu Heer!«

niemals vergessen. Auch der Gunther in der »Götterdämmerung« ward ihm zuerteilt.

Gura blieb von da ab mit dem Bayreuther Werk eng verbunden. 1886 sang er zum ersten Male den König Marke bei der Erstaufführung von »Tristan und Isolde« und den Amfortas im »Parsifal«. Neben Marke sang er 1889 auch den

Hans Sachs, eine seiner glänzendsten Rollen, die er auch 1892 unter begeistertem Jubel des Publikums mehrmals zur Darstellung brachte. Auch wird für viele Leser die Mitteilung von Interesse sein, daß Gura 1882 und 1883 bei den auf Wunsch des Königs Ludwig in München stattgehabten Separatvorstellungen des »Parsifal« den Amfortas sang. Der König wünschte bekanntlich das erhabene Werk einzig für Bayreuth zu erhalten und es nicht an Profanbühnen entweiht zu sehen: nur seine zunehmende Verdüsterung und die Scheu vor der Öffentlichkeit hatten ihn von der Fahrt nach Bayreuth abgehalten. — Auch Gura findet in seinen »Erinnerungen« flammende Worte der Entrüstung über die »amerikanische Spekulationsgier«, die sich an Wagners Schwanengesang vergriffen habe. »Welche Schmach«, ruft er aus, »wenn es geduldet werden muß, daß gewöhnlichster Schachergeist sich als hoher Kunstsinn gerieren darf! Daß es kein Forum irgendwo in dieser Welt gibt, das gegen solchen Raub die Bestimmungen des Meisters schützt!!« —

Bekannt ist, daß nach dem Ende seines Leipziger Engagements Hamburg und München die Hauptetappen von Guras künstlerischer Tätigkeit bilden. Aber auch auf seinen Urlaubsreisen war der Künstler stets bemüht, den Ruhm deutscher Kunst in ferne Lande zu tragen. So gastierte er in Holland und in England, wo er 1882 bei einem Gastspiel der deutschen Oper in London unter Hans Richter neben Rosa Sucher, Therese Malten, Winkelmann u. a. wirkte. Auch dort war sein Erfolg als Hans Sachs überwältigend und er schreibt an seine Söhne: »Das war ein mächtiger Triumph der deutschen Kunst, deren tiefer Ernst und hohe Würde dem bisher an welschen Operntand gewöhnten Publikum gewaltig imponieren mußte.«

In den bayrischen Bergen hat sich Eugen Gura nach seinem Rücktritt aus der Öffentlichkeit ein herrliches Heim geschaffen. Karl Stieler, der frühverstorbene Dichter, hatte dem Freunde schon früher dafür ein Gedicht gewidmet, dessen letzte Strophe eine Wand des Landhauses schmückt. Sie lautet sehr bezeichnend:

»Der heil'gen Kunst gehört dein Leben,
Es folgt mein Herzschlag ihrer Spur;
Doch wird zur Kunst sich nur erheben,
Wer dich kennt, ewige Natur!
Aus deinen mächtigen Akkorden,
Aus deiner großen Harmonie
Quillt aller Sang, der uns geworden.
Dich lieb' ich — und Dich lass' ich nie!«

Neben dem biographischen und mehr »musikalischen« Inhalt der wertvollen »Lebenserinnerungen« Eugen Guras, die wir hier betrachtet haben, sind von besonderem Interesse auch die zahlreich eingestreuten Bemerkungen des Künstlers über Malerei. Er hat neben der Pflege der Musik nie diese Schwesterkunst, der er als Werdender angehörte, vergessen. Hohes künstlerisches Verständnis spricht aus den Äußerungen Guras über seine sehr bedeutenden und wertvollen Bildersammlungen. Und so schmücken das hübsche Buch auch mehrere wohlgelungene Zeichnungen von seiner Hand. Verschiedene Briefe Richard Wagners verleihen dem Buche noch einen erhöhten Wert. »Wagners Schöpfungen« sagt Eugen Gura in einem Resumé seiner künstlerischen Tätigkeit, »waren es vor allem, die mir meinen Beruf andauernd teuer und herrlich haben erscheinen lassen«. Und von Hans Sachs meint er: »Das Aufgehen in dieser kerndeutschen Gestalt kann einen über alle Misère des sonst nichtigen Theaterlebens hinwegheben! Heil uns Deutschen, daß uns unser Richard Wagner geschenkt wurde!«

Das sind goldne Worte aus dem Munde des hochzuachtenden und zu verehrenden Mannes, dessen unablässiges, im Dienste reinster Kunst stehendes Wirken in der deutschen Musikwelt unvergessen bleiben wird!

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel,** Darmstadt.

Die Tage des Wagner-Rausches sind, wenn nicht alles trügt, vorüber. Die Zeit einer besonnenen kritischen Beurteilung von des Meisters Lebenswerk hat begonnen. Wird die wissenschaftliche Kritik *Richard Wagner* in erster Linie als ein bedeutsames Glied in der langen Flucht der historischen Erscheinungen zu betrachten und seine Schöpfungen aus dem besonderen Geiste der Zeit heraus zu werten haben, der mit der Romantik zu vollem Leben erwachte und mit der Entstehung des neuen deutschen Reiches seine Erfüllung fand; wird die Abschätzung der ästhetischen Seite von Wagners Kunstwerk zu geschehen haben ohne den die neudeutsche Schule so stark charakterisierenden Zug eines gewaltigen Paroxysmus, dessen Stärkegrad die scharfen Gegensätze der Parteien und die Zeitverhältnisse bedingten, so wird die wissenschaftliche, also die rein sachlich erwägende und vorurteilsfreie Kritik von Wagners Schaffen, die Würdigung ihres Einflusses auf unsere Zeit und ihre künstlerische Betätigung auch die Einbuße feststellen müssen, die durch die einseitige Betonung der Bedeutung

des Musikdramas unser gesamtes Kulturgut erlitten hat.

Wenn man den Satz ausspricht, erscheint er wohl leicht übertrieben. Doch ist er es nicht, wie sich unschwer beweisen läßt. Freilich erstreckt sich diese Einbuße nicht auf alle Kreise unseres Volkes, doch leiden wir alle unter ihr. Man braucht im Grunde genommen kaum Worte darüber zu verlieren, wie das gekommen ist: haben wir doch alle die Zeit des großen Krieges und die Tage des jungen Glanzes des Kaiserreiches, die mächtige Hebung des nationalen Wohlstandes, die Ausgestaltung weitreichender Wohlfahrtseinrichtungen und die mit allem dem Hand in Hand gehende Steigerung der materiellen Interessen unseres Volkes selbst erlebt. Diese plötzliche Hebung nationalen Empfindens und Reichtumes hat das deutsche Volk nicht überall genügend vorbereitet getroffen, und so konnte aus ihr auch eine Erscheinung aufsprießen, die zu dem, was man sonst schlechtweg deutsche Art nennen durfte, wenig oder gar nicht paßt: das moderne und krankhafte chauvinistische Fühlen und Empfinden, die öde Herrschaft pomphafter Phrasen, deren Einfluß wir so oft in unangenehmer Weise verspüren müssen. Dieselbe unerfreuliche nationale Überempfindelei, die ja durchaus nicht wie bei den romanischen Völkern in ihrer großen Mehrzahl Sache des natürlichen Temperamentes ist, hat uns auch auf gar manchem Gebiete den Zusammenhang mit dem überkommenen geistigen Besitze gestört. Oder wäre dem nicht so? Zwar wird heute mehr als vielleicht je zuvor von deutschem Idealismus, deutschem Glauben, deutscher Kraft und Treue gesprochen, aber auch die glänzendste bombastisch aufgeputzte Phrase ist nicht beweiskräftig, und im Lichte der Wirklichkeit sehen die Dinge anders aus.

Man braucht nur (es ist das freilich weder eine erfreuliche noch nutzbringende Lektüre) die mannigfachen literarischen Arbeiten eines der vormaligen neudeutschen Chorführer, *L. Nohl,* insbesondere sein töricht-dreistes Buch: Gluck und Wagner[1]) zu lesen, um zu sehen, was von ihm und seinesgleichen an *Schiller, Goethe* und anderen Dichtern zu Gunsten Wagners gefälscht und gesündigt worden ist; man muß manches modernen Dichters kaum noch steigerungsfähige Durchdrungenheit von seiner eigenen Größe kennen, um zu wissen, wie sich in derlei Köpfen und ihrem Anhange die große Vergangenheit unseres geistigen Lebens ausnimmt, und man muß die eitle Anmaßung auch zeitgenössischer Musiker erfahren haben, um daran ihre Einschätzung der Kunst früherer Tage zu ermessen. Gewiß, ohne ein starkes Selbstbewußtsein der Künstler ist ein Fortschritt der Kunst unmöglich, nur muß er berechtigtem Glauben an die eigene künstlerische Aufgabe entspringen, nur dürfen Wollen und Vollbringen nicht in schreiendem Mißverhältnisse zu einander stehen, nur müssen die aufgewendeten Mittel und die Richtung des Schaffens dem eigentlichen Endzwecke der Kunst entsprechen. Die Phrase, die die Arbeiten der jungdeutschen Schriftsteller einst beherrschte und sich an der ihnen eigenen Fülle tönenden Wortschwalles berauschen ließ, beherrscht heute vielfach unsere Musik. Je dunkler und philosophischer sie sich ankündigt, um so leichteres Spiel haben die Kritiker. Denn nichts ist weniger schwer in der Musik wie in aller Kunst, als in äußerlicher Weise das wirklich tiefsinnige, ernste und gedankenschwere nachzumachen, nichts auch leichter, als in mystisch-hohlen Phrasen darüber zu schreiben oder zu sprechen.

Aus allem diesem ist der Verlust der Stellung unserer Klassiker im Bewußtsein des Volkes und die Scheu, sich zu ihnen zu bekennen, gefolgt. Die Mode herrscht oder herrschte bis vor kurzem auf der ganzen Linie. Man sage doch nicht, die Freude an der Moderne sei dem Volke etwas aus seinem eigenen Inneren gekommenes! Wäre dem so, so würde man sich wohl auch die Mühe nehmen, das wirklich zu begreifen, was Wagner gewollt hat, und es würden die aberwitzigen »Wagner-Konzerte«, die »Arrangements« seiner Werke usw. verschwinden.

Nun macht freilich das Modetum nicht das Volk aus, und den wirklich Gebildeten können unsere großen Lehrmeister nicht entrissen werden. Aber dadurch, daß die zeitgenössische Bühne dem klassischen Drama und der klassischen Musik keine dauernde und systematische Pflege angedeihen läßt geht deren Einfluß auf die Gesamtheit des Volkes verloren, kommt diese gar nicht dazu, sich ein lebendiges Urteil zu bilden, wird sie zur Anschauung erzogen, als ob Klassicität und gelehrte Langeweile übereinstimmende Begriffe wären.

Überschlagen wir einmal kurz, was uns, um von der Musik allein weiter zu sprechen, die einseitige Pflege des Musikdramas gekostet hat: wir haben *Gluck* fast vollständig verloren, *Mozart* zum großen Teile, da wir ihn nicht in dem Umfange gepflegt sehen, wie es die Bedeutung seiner künstlerischen Persönlichkeit erheischt; in den Köpfen der Modernen lebt ein *Beethoven*, der zum Zwecke leichterer Verbindung mit Wagner ohne große Rücksicht auf die geschichtliche Wahrheit konstruiert wurde, so daß nebensächliche und vorübergehende, vom Meister selbst als solche angesehene Erscheinungen seiner künstlerischen Wesenheit zur Hauptsache gemacht wurden; wir sehen die Romantiker zum Teil in den Hintergrund gedrängt, so *Marschner*, so *Schumann*. Hier, soweit Schumann in Frage kommt, ist Wagner selbst die erste Schuld beizumessen, dessen Eingenommenheit, fast darf man sagen: Haß gegen ihn wenigstens in den späteren Jahren[1]) ohne Grenzen

[1]) München, Finsterlin, 1870.

[1]) Über die früheren Beziehungen vgl. *W. Altmann*, Vier Briefe usw. in der Zeitschrift »Die Musik« IV. Jahr, Heft 10. Vgl. auch: R. Wagners Briefe. Von *W. Altmann*. Leipzig, Breitkopf & Härtel,

war; endlich gehört es nicht zu den geringsten Vergehungen der Neudeutschen, daß sie das, was Wagner an historischen Exkursen geleistet hat, als Dogma anerkannten und ausbeuteten.

Daß Wagner selbst an der Mehrzahl dieser Erscheinungen keine direkte Schuld trifft, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Ihm begründeten seine besondere Veranlagung und die Zeitverhältnisse die Stellung zur Vergangenheit; er hat mit nicht genug zu bewundernder Energie und Zähigkeit für sein Ideal gekämpft und gelitten, und ohne je zu schwanken seinem Sterne geglaubt; er hat die großen Vorgänger, konnte er sie auch nicht von der Warte objektiver Betrachtung aus einschätzen, doch geliebt und in dieser Liebe schöne und warme Worte zu ihrem Lobe gefunden. Die unbedingten Parteigänger aber haben, gleichviel aus welchem Grunde, in blinder Vergötterung seiner Kunst, den ganzen stolzen Bau, den die geistige und künstlerische Kraft der Vergangenheit errichtet, einzurennen versucht.

Heute, wo ein Buch *Wilhelm Tapperts*, das die Vergehungen von Wagners alten Gegnern aufzählt, um sie lächerlich zu machen, aufs neue in die Welt hinausgezogen ist,[1]) muß auch **das** nachdrücklich hervorgehoben werden, was der Fanatismus der Wagneriten, um eine vortreffliche Wortprägung *G. Adlers*[2]) zu gebrauchen, am Geiste der deutschen Bildung verbrochen hat. Ihr Kampf ist freilich in mancher Beziehung weniger eine Sünde als vielmehr eine arge Don Quichoterie gewesen, über die wir jetzt um so mehr lachen dürfen, als eben der blinde Wagner-Kult durch eine sachliche Wagner-Beurteilung abgelöst zu werden anfängt. Wie weit und wie bald sie einen Rückschlag auf die Stellung der offiziellen Musikpflege zur Kunst der Vergangenheit ausüben wird, ist natürlich nicht zu sagen.

Wird *Gluck* je wieder zum Leben auf der Bühne erstehen, wird *Mozart* seine ehemalige Stellung im innersten Herzen des deutschen Volkes zurückerobern? Die Fragen sollen hier nicht berührt werden. Ich möchte vielmehr — dies will die Überschrift andeuten —, von dem heute mehrfach geäußerten Satze ausgehend, daß das Lebensfähige in Glucks Schöpfungen in Mozarts Werk übergegangen und so der Nachwelt nicht verloren sei, das Verhältnis beider Künstler zueinander zu beleuchten und das gänzlich unhaltbare der Behauptung nachzuweisen versuchen.[3])

Der erste, der von dem vermeintlichen Einflusse Glucks auf Mozarts gesprochen hat, war *F. X. Niemetscheck*[1]) in seiner Lebensbeschreibung Mozarts. Seine Worte, die die Grundlage für Nissen[2]) abgegeben haben: »Der Umgang mit ihm (Gluck) und das unablässige Studium seiner erhabenen Werke gab Mozart viel Nahrung und hatte Einfluß auf seine Operncomposition«, sind schon deshalb mit großer Vorsicht aufzunehmen, weil von einem beide Teile anregenden Verkehre schlechterdings nicht gesprochen werden kann; wir werden vielmehr sehen, daß sich im Gegenteil ihr Umgang kaum auf mehr als die Erfüllung konventioneller Höflichkeitsvorschriften erstreckte. Auch das »unablässige Studium« Gluckscher Werke durch Mozart ist in Wahrheit wohl auf ein bescheideneres Maß zurückzuführen: in Nissens eigenen tatsächlichen Angaben über Mozarts Studien spielt Gluck keine, Bach, Händel, Hasse u. a. hervortretende Rollen.[3])

Man muß, um die Verhältnisse ganz überschauen zu können, auf die Zeit zurückgreifen, da Wolfgang noch vorwiegend unter dem Einflusse seines vortrefflichen, wenn auch in dem einen und anderen Punkte etwas beschränkten und überaus vorsichtigen Vaters stand. Leopold Mozarts Stellung gegenüber Gluck läßt sich als eine bezeichnen, die im wesentlichen auf tiefem, sich im Laufe der Jahre keineswegs verringernden Mißtrauen ruhte. In einem Briefe[4]) vom 30. Jan. 1768 deutet er an, daß Gluck zu Wolfgangs Neidern gehöre und meint von seinem teilnehmenden Verhalten dem Knaben gegenüber, es gehe ihm »nicht gänzlich von Herzen«; Gluck dürfe sein wahres Gefühl »nicht merken lassen, denn unsere Protectoren sind auch die seinigen«. Ein späteres Schreiben,[5]) vom 30. Juli d. J., erwähnt der durch Intriguen herbeigeführten Verzögerungen von Wolfgangs Oper »La finta semplice«: »Allein hier fiel die Larve vom Gesicht. Denn unter dieser Zeit haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben, um den Fortgang dieser Oper zu hindern«, und 10 Jahre später, in dem Briefe[6]) vom 9. Februar 1778, schreibt Leopold

1905. Wagners Gesinnung Schumann gegenüber beleuchtet sehr scharf ein Aufsatz *W. Kienzls* in dessen Buch: Aus Kunst und Leben. 2. A. Berlin 1904. S. 280 ff.

[1]) Wagner-Lexikon. Wörterbuch der Unhöflichkeit usw. 1877.

[2]) R. Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität Wien. Von *G. Adler*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. Man darf Adlers Arbeit unbedingt als den ersten Versuch einer rein wissenschaftlichen Würdigung Wagners des Künstlers bezeichnen.

[3]) Ein Aufsatz *M. Arends*: Mozart in seinem Verhältnis zu Gluck (»Die Musik« IV. Jahr Heft 19) erschien erst nach Beendigung dieser Zeilen und konnte hier keine Berücksichtigung mehr finden.

[1]) Zitiert bei *L. Nohl*, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig, Thiel, 1880. S. 260.

[2]) Biographie W. A. Mozarts. Von G. N. v. Nissen. . . . . Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828.

[3]) Die ganze Frage läßt sich an der Hand des von *O. Jahn* (W. A. Mozart. 1. A. Leipzig 1856—59) gesammelten Materiales leicht beantworten.

[4]) Nissen, a. a. O. S. 133.

[5]) Nissen, a. a. O. S. 138.

[6]) L. Nohl, a. a. O. S. 218. Den auf den Umgang mit Musikern bezüglichen Passus hat Leopold in dem Briefe vom 16. Febr. d. J. (Nissen, a. a. O. S. 353) ergänzt: . . . . »ich vermied alle Bekanntschaft, und NB. sonderlich mit Leuten von unserer Profession flohe ich alle Familiarität« usw. Der Grund war ein doppelter: einmal wollte er durch direkten Verkehr mit dem Adel, dessen Protektion er suchen mußte, Intriguen möglichst verhindern, und dann behagte ihm der Leichtsinn und der ungebildete Ton vieler Standesgenossen nicht. Dies letztere Bedenken fand selbstredend auf Gluck ganz und gar keine Anwendung.

dem in Paris weilenden Sohne, nachdem er ihn vor dem allzu eifrigen Umgange mit Musikern gewarnt (»nur etliche wenige ausgenommen«): »Sollten *Gluck, Piccini* da sein, so wirst Du ihren Umgang möglichst meiden und so auch mit Grétry keine Freundschaft machen. De la politesse et pas d'autre shose.« Daß Leopold dem großen reformatorischen Wirken Glucks mit Teilnahme und Verständnis gefolgt sei, kann niemand behaupten wollen; Natur, künstlerische Erziehung und Neigung und nicht zuletzt wohl auch materielle Erwägungen wiesen ihn ganz andere Bahnen. Man wird nicht einmal sagen können, daß er großen Respekt vor dem unbeugsamen Ernste in Glucks Schaffen gehegt habe; freilich läßt sich auch das Gegenteil, das sicherlich nicht in Leopold mächtig gewesen, nicht nachweisen. Aber ceine Äußerungen, die man so gerne im positiven Sinne verwenden möchte, sind dazu doch zu dürftig. So spricht er davon, daß Gluck habe 60 Jahre alt werden müssen, um zur Anerkennung zu kommen,[1]) und er erzählt gelegentlich nicht ohne Stolz, sein Sohn trage dasselbe Ritterkreuz wie Gluck.[2])

Man sieht, von einer sachlichen, unbefangenen Würdigung Glucks ist in allem dem nicht die Rede. Wie konnte das Mißtrauen in Leopold Mozarts mächtig werden? Gluck trägt daran nur in sehr bedingter Weise die Schuld. *Niemetscheck* erzählt, daß Gluck den jüngeren Kunstgenossen sehr geschätzt habe. In mündlichen Äußerungen mag die Anerkennung lebhafteren Ausdruck gefunden haben als sie aus den von Mozart selbst mitgeteilten Tatsachen sich ergibt; sie sagen nur ganz allgemeines: einige Male lud Gluck Wolfgang zum Essen ein, und nach dem Erfolge von »Belmonte und Constanze« äußerte er den Wunsch, das Werk selbst zu hören. Das ist sicherlich nicht viel und darf nicht als Zeichen tiefinnerlicher Anteilnahme gedeutet werden. Daß Gluck sie Mozart gegenüber nicht äußerte, ja daß er sie nicht fühlte, nicht besaß, läßt sich am Ende unschwer erklären: als dieser zuerst von sich reden machte, war Gluck von seinen weittragenden Reform-Ideen vollauf in Anspruch genommen. Das, wogegen er anzukämpfen begonnen hatte, schien in dem jungen Genie Mozarts zunächst einen neuen Verfechter zu finden. So hätte, auch wenn Gluck Zeit und Neigung besessen hätte, sich mit Wolfgangs Arbeiten eingehend zu beschäftigen, ihm ein tieferes Verständnis für Mozart nur aufgehen können, wenn er die Entwicklung des jungen Mannes hätte voraussehen, den seiner Musik trotz der sinnlich schönen Hülle innewohnenden dramatisch-echten Zug hätte erkennen können. Dazu aber war damals weder Gluck noch ein anderer befähigt. Gluck vor allem deshalb nicht, weil ihm das Organ für sinnlich reizvolle Melodik wenn auch nicht fehlte, so doch nicht übermäßig und völlig selbständig entwickelt war. Das war der Mangel schon seiner eigenen italienischen Opern gewesen. Seine Erkenntnis hat mit anderen Erwägungen die Opernreform vorbereitet. Ferner: als Mozart persönlich Gluck gegenüber trat, war dieser ein 70jähriger Greis, von dem keine rege, leidenschaftlich fördernde Anteilnahme mehr zu erwarten war.

Man kann also Gluck, wenn man will, vorwerfen, daß er Mozarts überragendes Genie nicht erkannt, daß er keinen Versuch gemacht habe, seine weithin dringende Stimme zu Gunsten des mit der harten Not des Lebens ringenden Kunstgenossen zu verwenden obwohl man dann stets die Gründe, die Glucks Verhalten erklären und wohl auch rechtfertigen, beifügen muß; aber den Vorwurf Leopolds, daß Gluck seines Sohnes Werk zu hintertreiben gesucht habe, wird man abweisen müssen. Gluck war kein Intrigant; war er als Mensch auch durchaus nicht ohne Fehler, ihn zeichnete doch eine oft erprobte Ehrlichkeit der Gesinnung aus, eine rückhaltlose Offenheit und seiner selbst gewisse Sicherheit, die ihn des Parteigezänkes um ihn her nicht achten und sorglos den selbstgefundenen Weg gehen ließ.[1])

Die Ursache von Leopolds Ansicht über Glucks Verhalten seinem Sohne gegenüber wird also in seinem eigenen Wesen, seinen Lebenserfahrungen gesucht werden müssen; und in der Tat erklärt sich aus ihnen heraus sein Mißtrauen ohne jeden Zwang. Was ist im Grunde genommen Wolfgang Mozarts Leben, in dem der Vater eine so hervorragende und die menschliche und bis zu einem gewissen Grade auch die künstlerische Art des Knaben bestimmende Rolle spielte, anders gewesen, als eine lange Kette bitterster und traurigster Enttäuschungen? Was anders als ein fortgesetzter Kampf um Anerkennung, ein Kampf gegen die schleichende Niedertracht böswilliger und neidischer Rivalen, ein unausgesetztes Suchen nach einer Stätte, die ihm erlaubte, der schrecklichen Sorge um die niedrige, quälende Last des Alltags entkleidet zu leben und zu schaffen? Aus dieser Summe härtester Enttäuschungen, aus dem nie erschütterten Glauben an die Sendung des geliebten Sohnes, aus all dem Widerwärtigen und Niedrigen, dessen fröhlich-üppiges Blühen er um sich herum sah, mußte jenes Mißtrauen aufsprießen, das Leopold Mozart Gluck gegenüber ungerecht oder doch nicht ganz gerecht urteilen ließ.[2])

---

[1]) Brief vom 27. Aug. 1778. Nohl, a. a. O. S. 245.

[2]) Nissen, a. a. O. S. 215/16.

---

[1]) Ob man *Salieri's* Freundschaft zu Gluck, wie das Jahn tut, anführen darf, um Leopolds Mißtrauen zu erklären, ist doch sehr fraglich. Salieri hat sich allerd.ngs oft und leidenschaftlich gegen den jungen Mozart geäußert und ist von Intriguen gegen ihn nicht frei zu sprechen. Daß er Gluck gegen die Mozarts einzunehmen gesucht habe, ist möglich, vielleicht auch wahrscheinlich; aber nichts zwingt zur Annahme, daß Gluck solchen Einflüsterungen zugänglich gewesen.

[2]) Gluck war nicht der einzige, an dem Leopolds sonst so klarer Verstand sich irrte. Mit Recht hebt *T. de Wyzewa* in einer sehr lesenswerten Arbeit: La Jeunesse de Mozart (Revue des deux

Wir haben nun weiter zu fragen: inwieweit wurde Wolfgang durch seinen Vater Gluck gegenüber beeinflußt? Man kann wohl am besten und erschöpfendsten die verschiedenen Züge seines Charakters aus seiner grenzenlosen Sorglosigkeit heraus erklären; ihn, den allezeit zu Scherz und harmlosem Spotte aufgelegten, quälte trotz aller trüben Erfahrungen der Gedanke an seine Zukunft kaum jemals ernstlich; er gefiel sich nicht selten in fantastischen Träumen guter Tage; griff Pläne wohlmeinender oder egoistischer Freunde zur Verbesserung seiner materiellen Lage auf, ohne sie auf die Möglichkeit ihrer Verwirklichung zu prüfen; genoß das Leben, ohne seinen praktischen Fragen näher zu treten und trug aller Welt, von der nur »die Welschen« eine Ausnahme machten, ein Herz voll unendlicher Liebe entgegen. Seiner menschlichen Art fehlt so im Grunde genommen ein hervortretender reflektierender Zug; er zeigt sich fast nur, wenn in Mozart der Freimaurer zu Worte kommt. Es wäre nicht richtig, wenn man für diese negative Seite in Mozart ausschließlich den Vater verantwortlich machen wollte; sie wurde durch die allzu ängstliche Sorge Leopolds wohl gestärkt, war aber ohne jeden Zweifel bedingt durch Mozarts natürliche Veranlagung. Das geht offenbar daraus hervor, daß auch sein künstlerisches Schaffen durchaus unreflektiert war, daß Mozart jede Neigung, sich ausführlich über theoretische Fragen auszusprechen, fehlte, daß er, wenn dies einmal flüchtig der Fall gewesen, sich über sich selbst lustig machte.[1])

Aus dem gesagten folgt, daß eine Natur wie die Mozarts nicht zu dauerndem und lebhaften Mißtrauen geschaffen sein konnte. Aber des Vaters vorherrschendes Gefühl gegen Gluck kehrt doch im Sohne in einem leicht erkennbaren Niederschlage wieder: als unleugbare Gleichgültigkeit. Die Zahl der Zeugnisse dieser Gesinnung aus Wolfgangs Briefen ist gering, und nur einige lassen sich auch unbedingt in der angegebenen Richtung verwenden. Daß Mozart die Komposition von *Dalbergs* Oper »Cora« ablehnte, weil *Gluck* und *Schweitzer* mit ihr beschäftigt seien[1]), ist nicht etwa der Scheu, neben Gluck mit derselben Dichtung in die Schranken zu treten, sondern einer praktisch-nüchternen Erwägung zuzuschreiben. Und die zwei folgenden Briefstellen lassen kaum eine Deutung zu, die der vorgetragenen Ansicht widerspräche: »Meine Oper (Belmonte und Constanze) ist gestern wieder (und zwar auf Begehren des *Gluck*) gegeben worden. Gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bei ihm.« (Brief vom 7. Aug. 1782.[2]) Ferner ein Abschnitt aus dem Briefe vom 12. März 1783, in dem Wolfgang dem Vater über den Erfolg seiner in der Fastenzeit gegebenen Akademie berichtet: »Gluck hatte die Loge neben der Langischen, worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speisen ein.«[3])

Daraus spricht der Stolz des von einem so vielfach anerkannten Künstler gelobten, der noch die besondere Absicht mit seiner Mitteilung verbindet, die nimmer ruhende Angst des Vaters um ihn, die durch Wolfgangs Heirat neue Nahrung erhalten hatte, zu bannen oder doch zu mildern. Von einem wärmeren Gefühle Gluck gegenüber verraten die Briefstellen jedoch nicht das geringste. Und nun gar die Art, in der er sich über den Gluck im Jahre 1781 getroffenen Schlagfluß äußert. Wieder geschieht Glucks hier, wie in einem anderen Falle, nur ganz nebenbei Erwähnung; Wolfgang erzählt dem

---

mondes. Paris 1904) diesen Mangel in L. Mozarts Urteilskraft mit Bezug auf *Jomelli* hervor. Gegen ihn hat Leopold in einem Briefe an Hagenauer vom 11. Juli 1763 (Nissen, a. a O.) vage Beschuldigungen geschleudert. Wyzewa schreibt darüber: . . . »nous savons, au témoignage de tous les contemporains . . . que ce Jomelli . . . un des maitres les plus hauts de l'art . . . était en même temps le meilleur des hommes, le plus accueillant, le plus affranchi de la partialité dont l'accuse Leopold Mozart. Loin de vouloir écarter d'auprès de lui les artistes allemands, il se donnait ‚toutes les peines du monde' pour attirer à Stuttgart tous ceux d'entre eux qu'il croyait capables de relever l'éclat du bel ensemble musical qu'il y avait formé.« Weiteres über Jomelli's Charakterbild s. bei *Sittard*, Z. Gesch. d. Musik . . . am Würtembergischen Hofe. Stuttgart, Kohlhammer. I. 1890. II. 1891 (vgl. S. 65 ff.). Sittard erwähnt übrigens, daß Jomelli aus »selbstsüchtigen Motiven« nur seine eigenen, nicht auch Werke von Hasse oder Graun aufgeführt habe. Diese Notiz hat *Eitner* im Quellen-Lexikon benutzt. Um Jomelli's Einseitigkeit zu verstehen, muß die ganze Zeit berücksichtigt werden. Sein menschlicher Charakter strahlt im Lichte geschichtlicher Betrachtung in ungetrübter Reinheit, dessen sind die bei Sittard abgedruckten Dokumente Zeugen. Vgl. daselbst auch die Liste der Musiker, die T. de Wyzard's Worte bestätigt. Die günstigen Urteile der *Mozarts* über Jomelli sind bekannt.

[1]) Wir werden davon weiter unten ein Beispiel finden. Ich habe diese Sätze, die sich in anderer Form auch bei *Jahn* u. a. finden, ähnlich in meinem Vortrage: »Mozart und Goethe« (Musik. Magazin Heft 8. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann], 1904.) ausgesprochen. Gegen ihre Richtigkeit hat sich — schon Nissen hat sich in ähnlichem Sinne geäußert: a. a. O. S. 671 — *Alfr. Heuſs* in seiner lesenswerten Arbeit »Mozart als Kritiker« (»Die Musik.« Mozart-Heft 1904. Berlin, Schuster & Loeffler) erklärt. Wenn Heuß sich dabei auf des Meisters Absicht, ein »musikkritisches Buch« zu schreiben, beruft, so ist zunächst auf die Form, in der Mozart dies mitteilt: . . . »ich hätte Lust ein Buch, eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben, aber n. b. nicht unter meinem Namen,« ferner aber auf die Tatsache als Hauptsache hinzuweisen, daß Mozart das Buch nicht geschrieben hat. Das bekannte »Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart«, das *Siegmeyer* mit Anmerkungen begleitet in Berlin 1822 herausgab, kann mit der »musikkritischen« Arbeit nicht gemeint sein. (Vgl. auch *Jahn*, a. a. O. Bd. III. 197 ff.) Auch die von Heuß stark hervorgehobene Freude Mozarts an gelegentlicher Kritik, die immer kurz und meist schlagend ist, sagt nichts gegen die entwickelte Auffassung von Mozarts Wesen, die im wesentlichen die Tatsache festlegt, daß Mozart kein Freund spekulierender Theorie gewesen. Er kam nicht wie Gluck durch praktische Tätigkeit und angestrengte Gedankenarbeit, sondern durch seine unvergleichlich hohe Fähigkeit intuitiven Schauens und Gestaltens zur Erfüllung der Forderungen auch des Dramas. Darüber wird weiter unten im Texte noch gehandelt werden.

[1]) Vgl. Nohl, Mozarts Briefe. 2. A. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877. Nr. 118.

[2]) Ebenda. Nr. 201.

[3]) Ebenda. Nr. 222.

Vater von allerlei musikalischen Dingen und da fällt ihm denn auch ein: »Den Gluck hat der Schlag gerührt und man redet nicht gut von seinen Gesundheitsumständen«.[1]) So nüchtern-kalt spricht niemand von einem ihm innerlich nahe stehenden Menschen, wenn ihn schweres Unglück getroffen. Sentimentale Auslassungen sind zwar nie Mozarts Sache gewesen, dazu saßen ihm Schalk und Leichtlebigkeit allzu sehr im Nacken; aber das Fehlen jeglicher Gefühlsäußerung ist doch an dieser Stelle zu auffallend, als daß es bloßer Zufall sein könnte! Wäre Gluck von tiefer, innerlicher Bedeutung für Mozart gewesen, so hätte dieser in dem Augenblicke, da Gluck vom Schauplatze großer Taten abzutreten schien, doch wohl ein Wort ähnlich jenem geäußert, das er beim Tode des Londoner *Bach* dem Vater gegenüber fand: »Sie werden wohl schon wissen, daß der Engländer Bach gestorben ist? — Schade für die musikalische Welt!« Auch das ist wenig, es zeigt aber doch Teilnahme und Interesse.

Auch die anderen Briefstellen verraten keine Spur eines tieferen Gefühles für den Menschen oder Künstler Gluck; einfach und trocken wird sachliches berichtet und einmal heißt es gar: »Wegen dem *Gluck* habe ich den nämlichen Gedanken, den Sie mein liebster Vater mir geschrieben« ... d. h. also, Wolfgang gibt dem Vater bedingungslos in seiner Ansicht über Gluck Recht.[1]) Der Grund kann nur der sein: Wolfgang, den immer und überall hilfsbereiten, schmerzte es, daß Gluck für ihn selbst mit Rat und Tat einzutreten vermied.

(Fortsetzung folgt.)

[1]) Ebenda. Nr. 160.

[1]) *Nohl*, a. a. O. Nr. 202. Der Brief ist vom 17. Aug. 1782, 10 Tage später als die Erwähnung der Einladung zu Gluck geschrieben! Leider teilt auch *Nissen* den in Frage kommenden Brief des Vaters nicht mit.

Lose Blätter.

Beethovens Fidelio in der Urgestalt.

(Nachtrag.)[1])

Sehr geehrter Herr Professor!
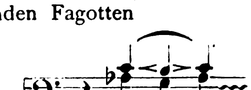
Gestatten Sie mir einige Bemerkungen über Ihren Artikel in No. 5 der »Bl. f. H.- u. K.-Mus.«.

Einen Klavier-Auszug der zweiten, gekürzten Bearbeitung ohne die Ensembles gab Beethoven selbst heraus. *Otto Jahn* veröffentlichte nach einer aufgefundenen Partitur der zweiten Bearbeitung einen neuen vollständigen Klavier-Auszug der zweiten Bearbeitung mit Beigabe vieler Abweichungen der ersten. Die vollständige Partitur der ersten Bearbeitung war damals nicht zu haben. Die letzten, mir noch fehlenden Takte fand ich erst 1904. Mit der Herstellung des Werkes befaßte ich mich allerdings während eines Vierteljahrhunderts, für den Klavier-Auszug brauchte ich indes nur zwei Monate. — Statt der zwei Takte Partitur als Ergebnis einer Tagesarbeit hieße es richtiger »einige Takte«. Dann versagten die Augen den Dienst. Die Autographe einzelner Nummern sind in einem unglaublichen Zustande. — Die Skizzen zu einer unvollendeten Fidelio-Ouvertüre sind vorhanden, doch nicht in meinem Besitze. — Die wunderbare fmoll-Einleitung ist doch in der ersten Bearbeitung viel großartiger und gewaltiger. Beethoven hat es oft genug beklagt, daß er im Jahre 1814 nicht mehr die vollständige Partitur der ersten Aufführung von 1805 zur Verfügung hatte und sich mit der zweiten, abgekürzten begnügen mußte. Die daraus hervorgehenden Übelstände machen sich auch noch an anderen Stellen geltend. So z. B. im Adur-Terzett No. 15, ganz besonders am Schluß, an dem auf einmal eine herrliche Hinweisung auf den Tristan erscheint. Bei der Aufführung hob *Richard Straufs* diese Stelle besonders hervor. — *Nottebohm* wurde später mit mir der Meinung, daß das Melodram schon 1805 ausgeführt worden sei. Ob aber genau in der Fassung, wage ich nicht bestimmt zu behaupten.

Meine Geldopfer hätten Sie lieber nicht erwähnen sollen. Die waren das Geringste bei der Sache. Im übrigen haben Sie ja Ihren Standpunkt so schön gewahrt, daß ich der Letzte wäre, der dagegen ankämpfte. In einigen Hauptpunkten bin ich freilich anderer Ansicht.

Im Jahre 1890 hatte ich schon einmal Gelegenheit, schriftlich auseinander zu setzen, daß das Rezitativ »Abscheulicher!« nicht zu den Stilformen der Oper passe. Heute möchte ich hinzufügen: »so wenig wie das fmoll-Quartett Op. 95«. Der Fdur-Schluß der Florestan-Arie von 1814 war mir immer direkt unangenehm und zwar besonders der Modulation wegen, die von einer Ungeschicklichkeit erscheint, die bei Beethoven ganz unerhört ist. Die Sache klärt sich auf, wenn man erfährt, daß dieser Schluß in einer Nacht niedergeschrieben wurde, und zwar als Konzession an einen italienischen Schreihals, der die rührende fmoll-Arie mit ihren ersterbenden Tönen zu singen verweigerte. Daß Ihnen die Arie jetzt in der Aufführung nicht gefiel, verstehe ich vollkommen. Auch mir ging es so; das Tempo war viel zu schnell.

Hier möchte ich darauf aufmerksam machen, daß man das Tempo zu dieser Arie (Kl.-A. S. 179) am sichersten aus den klagenden Fagotten



erkennt. Für diese und andere Dinge ist der Klavierauszug in der Form, die ich ihm gegeben habe, vielleicht nicht ganz unbelehrend. Jedenfalls stehen Dinge darin, die sich in keinem einzigen Klavier-Auszug des Fidelio finden. Vergleichen Sie einmal die so charakteristische Dissonanz im Adur-Duett bei der Stelle: »Er verbittert mein Leben« (S. 36, Takt 1). Wie ist es nur möglich, daß man so etwas bisher unter den Tisch fallen ließ!

[1]) Herr Dr. *Erich Prieger* hatte die Güte, mir bezüglich des Fidelio-Artikels in der vorigen Nummer dieser Blätter einen Brief mit Berichtigungen und Erweiterungen zu schreiben, den ich mit seiner Zustimmung hier mitteile.

Berlin. Rud. Fiege.

Zum Schluß noch eins! Das Lichtverlangen nach einem ganzen dunkeln Kerkerakte ist natürlich. Die später im »Fidelio« gewählte Szenenänderung schwächt aber die Wirkung sehr ab, schon durch die unliebsame Unterbrechung. Man könnte vielleicht das Licht, anstatt von den Fackeln, hauptsächlich von den Rampen ausgehen lassen.

Mit freundlichem Gruße

Ihr sehr ergebener

Dr. Erich Prieger.

Bonn, 7. Februar 1906.

Ein neuer Schluß zu Richard Wagners »Beethoven«.

Von Erich Kloss.

Im Archiv des Hauses Wahnfried ist vor kurzem ein neuer, bisher unveröffentlichter Schluß zu Richard Wagners »Beethoven« gefunden worden. Um den eigentümlichen Charakter dieses Manuskripts recht zu verstehen, müssen wir in aller Kürze einen Blick auf jene Schrift »Beethoven« werfen. Sie erschien im Jahre 1870, also mitten im Jahre des deutsch-französischen Krieges, und man erkennt unschwer die Stimmung, in welcher sich damals das deutsche Volk bis hinauf zu seinen edelsten Geistern befand. Zumal für Richard Wagner konnte sich nichts den Siegen, welche deutsche Tapferkeit errang, erhebender an die Seite stellen, als das Andenken an Beethoven, den großen Meister, der damals gerade vor hundert Jahren dem deutschen Volke und der Welt geboren ward. »Dort« — schrieb Wagner damals — »wohin jetzt unsere Waffen dringen, an dem Ursitze der »frechen Mode«, hatte sein Genius schon die edelste Eroberung begonnen; was dort unsere Denker, unsere Dichter nur mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute berührten, das hatte die Beethovensche Sinfonie schon im tiefsten Innern erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld, war dort schon verstanden, wie bei uns.« — Diese tiefe Erkenntnis, daß der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch sei, mußte einzig der Erscheinung Beethovens, des großen deutschen Musikers abzugewinnen sein; er hatte die von den Italienern übernommenen Formen der Musik von innen heraus mit der zauberhaften Macht beseelt, durch welche alles Äußerliche der Kunst, die scheinbaren Zutaten, jede Umrahmung der Melodie, zu höchster Bedeutung erhoben werden.

Diese Erkenntnis vermochte die Gewißheit zu erwecken, daß unsere Zivilisation nur aus dem Geiste der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könnte.

Das ist in den Hauptzügen der Inhalt der Schrift »Beethoven«. Um diese Gedanken rankt sich die endgültige Fassung des Schlusses, wie er heute in den »Gesammelten Schriften und Dichtungen vorliegt. Er ist im erhabenen Tone einer edlen Mahnung gehalten; er gehört zu den unvergeßlichen Aussprüchen, die man gerne als »goldene Worte« bezeichnet. »So sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Wert, und werfe es den falschen Schein von sich; möge es nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist und dagegen das in sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; dafür ist sein wahrhaftiges Dichten und Tun innig und erhaben.« — Man spürt deutlich, wie der Meister hier über der Welt steht, wie seine Worte tönen wie aus dem Munde eines getreuen Ekhart, der erhaben ist über die Torheiten und Leidenschaften einer unter ihm liegenden Welt. Und so schließt die Schrift mit der Mahnung: »So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildnis des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig, als die Siege deutscher Tapferkeit; denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!« —

Anders der neu entdeckte Schluß, der offenbar in Augenblicken schmerzlichen Ingrimms über die Enttäuschung geschrieben ist, welche das deutsche Volk damals allen auf die Offenbarungen des deutschen Geistes Hoffenden und Vertrauenden bereitete. Träge und indifferent lebte die Nation dahin. Und so treten an Stelle des erhabenen Tones schönen Vertrauens nach dem Verrauschen der Feste scharf urteilende Worte bittrer Erkenntnis und stellenweise herber Ironie. Es heißt da: »Wenn wir aber dem Werte dieser Tapferkeit die Bedeutung der deutschen Musik zur Seite stellen, so meinen wir darunter gewiß eben nur die Musik Beethovens, nicht jedoch die Musik, wie sie heute gerade in Deutschland getrieben wird. Seine Tapferkeit würde man ihm allerdings nicht wohl zutrauen, wenn man die Musik sich anhört, zu welcher der Deutsche unserer Tage tapfer ist, und durch nichts kann eben dem Deutschen schlagender nachgewiesen werden, daß er das große Vermächtnis seines Beethoven sich noch gar nicht anzueignen gewußt hat, als durch den Hinweis seiner öffentlichen und eignen Volksmusik. Wie muß es dem Schüler Beethovens gemuten, wenn er unsere so gestimmten Heere nach den läppischen Polka- und Operettenmelodien dahin marschieren sieht? Und wenn nun gar das Philister-Liederkränzchen sich vor der Schlacht in seiner albernen Weichlichkeit breit macht, da fragt man sich dann wohl, zu was ein Luther seine »feste Burg« einem solchen Volke geschenkt hat, wenn es ohne alle Skrupel sein »Rheinwachthäuschen« ihm zur Seite setzt. Wie der öffentliche Geschmack der Deutschen in Kunstdingen sich gewöhnt hat, das Schlechteste mit dem Besten gleich behaglich zu verschlingen, müssen wir uns dann wohl auch es gefallen lassen, die großartigste Erhebung und die gewichtigsten Taten unseres Volkes von unsern Dichtern und Musikern so gefeiert zu sehen, als würden sie beim Stiftungsfest eines Turnvereines im Biergarten vor uns ausgeführt. Wenn je, so müßte jetzt es sich zeigen, daß es einen Sinn hatte, einen Schiller, einen Beethoven von einer deutschen Mutter geboren zu wissen!«

Man kann diese Entrüstung des deutschen Meisters sehr wohl verstehen: braucht man doch nur daran zu denken, wie uns, dem damals heranwachsenden Geschlecht, in jener großen Zeit der Wiedererstehung des deutschen Reiches die allertrivialsten Gassenhauer täglich in die Ohren gepfiffen wurden. Und dazu noch die jämmerliche Liedertafelmusik, mit welcher Krieg und Sieg damals gefeiert ward. Aus jenem andern, aus dem Beethovenschen Geiste heraus, der aus den hier mitgeteilten Zeilen des neuentdeckten Schlusses spricht, ist jenes erhabene Tonwerk entstanden, welches dazu bestimmt sein sollte, den Einzug der deutschen Truppen zu verschönen: der Kaisermarsch. — Daß es auf dem Gebiete der Militärmusik in der erwähnten Hinsicht besser geworden ist, daß die alten deutschen Märsche, Lieder und Gesänge ganz erheblich zur Geltung gekommen sind, ist erfreulich. Diese Tatsache dürfte nicht zum mindesten als eine Folge des Wirkens solcher erhabenen Geister zu bezeichnen sein, wie es Richard Wagner war. — Im ganzen hat der auf-

gefundene Schluß mehr den Charakter einer Streitschrift: Der enragierte Publizist siegte für kurze Zeit über den für die Zukunft, für dauernde Wirkungen schreibenden und kämpfenden Reformator. Bald aber gewann dieser wieder die Oberhand und so trat an die Stelle jener schmerzlich bewegten, zornigen Worte die edle, ruhige und erhabene Mahnung, mit der dann endgültig jene »Festschrift« zum hundertjährigen Geburtstage Beethovens beschlossen wurde. Halten wir fest an dieser Mahnung: in echtem Sinne Beethoven zu feiern!

Die »gute alte Zeit«.

Dem an der Berliner Königlichen Oper von 1831 bis 1857 tätig gewesenen Sänger *Eduard Mantius* widmete zu seinem 100. Geburtstage am 18. Januar Dr. *Max Arend* ein Gedenkblatt. In welcher Beziehung das für mich lehrreich war, sei nachher gesagt. Zunächst einiges über den seinerzeit hier allerdings beliebten Sänger des Max, Josef, Belmonte, Tamino usw. Auf der Bühne hörte ich ihn zuerst 1854. In der Singakademie, wo er u. a. von 1834—1860 zwanzigmal die Partie des Evangelisten in der Matthäuspassion ausführte, sang ich mit ihm (als »Pilatus«), ebenso im Salon der Frau v. Decker, die als Pauline v. Schätzel unsrer Oper von 1828—1832 angehört hatte. Da sollte einst in einer musikalischen Matinée — unser späterer Botschafter in Rom, R. v. Keudell, damals Assessor, saß am Klavier — das Fidelio-Duett: »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben!« mit dem sich daran schließenden Terzett: »Euch werde Lohn in bess'ren Welten« gesungen werden. Wir singenden Gesellschaftsmitglieder waren auf eine Stunde vorher zum Probieren geladen. Der Bassist aber fehlte. »Die Fidelio-Nummer wird ausfallen müssen, denn wen hätten wir als Rocco?« klagte die Frau vom Hause. Aber da — »schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort« — erscholl die Antwort: »Mich!« und der sie gab, war ich. Nie hatte ich die Partie gesungen, und meine Leistung nahm sich neben dem Gesange der gewiegten Opernkünstler recht kläglich aus. Beide waren so liebenswürdig, bis zu Ende zu singen. Kein Wort wurde gesprochen, als wir am Schluß die Fidelio-Noten auf den Flügel legten. An jenem Tage gebrauchte man sie nicht mehr. — *Eduard Mantius* war damals fast 50 Jahre alt, und den Wohlklang, der ihr früher eigen gewesen sein soll, besaß seine Stimme nicht mehr. Er behandelte sie aber geschickt, so daß ihm in der Passionsmusik das bis zum h geführte, recht heikle Figurenwerk bei der Stelle »und ging hinaus und weinte bitterlich« noch vollkommen gelang. Aber auf der Bühne war er recht hausbacken. Heute würde er bei uns keine Anstellung mehr finden. Klein von Gestalt, bewegte er sich auf der Szene in der damals üblichen, nur notdürftigen Weise und trat an die Rampe, wenn er eine Arie zu singen hatte. Als *Niemann* hier zuerst, fast 20 Jahre später, den Florestan darstellte, war das für uns eine Offenbarung. Sein Verzweiflungsschrei: »Gott, welch' Dunkel hier!« machte uns erschauern. Damals aber galt das Wort (aus *Mantius*' Munde habe ich es auch gehört): »Edel und schön singen, darauf nur kommt es an.« Und wenn er als Florestan im Kerker erwachte, setzte er das »Gott« auf g leise an, ließ es an- und wieder abschwellen, ganz so, wie's damals Brauch der Schul', stand dann auf — wie kann auch ein Sänger halb liegend schöne Töne bilden? — trat ein paar Schritte vor und fuhr in »edler und schöner Weise« fort: »Welch' Dunkel hier?« — Aber das gefiel dem Publikum zu jener Zeit. Als ich nach der ersten Fidelio-Aufführung mit *Niemann* einen alten Quartettgenossen traf, sprach er zu mir: »Geht nun nicht unsre edle Gesangskunst täglich mehr zurück? Was sagen Sie zu der gestrigen Brüllerei von *Niemann*? Haben Sie nicht auch an die schöne Zeit gedacht, da unser *Mantius* das so ideal sang?« — — Das war eine Stimme von gar vielen gleichartigen, aus denen sich Dr. *Max Arend* sorgfältig und kritisch das Urteil über *Eduard Mantius* gebildet hat, der seinem Gedenkblatte zufolge »ein ungewöhnliches schauspielerisches Talent« war, und der als Georg Brown usw. »Unübertreffliches leistete«. Hätte er weniger sorgfältig und kritisch seine Quellen benutzt, er würde aus ihnen wohl noch weit Günstigeres über den Sänger haben beibringen können. Nun kann ich aber aus eigner Erfahrung feststellen, daß er für seine Zeit wohl ein achtbarer und sehr geschätzter Sänger war, in unsrer Zeit aber für eine erste Bühne nicht ausreichen würde. An sich hätte ja eine solche Feststellung kaum einen Zweck. Mir aber gilt sie als wichtiges Beispiel dafür, daß Urteile der Zeitgenossen über musikalische Leistungen sehr häufig ganz unzuverlässig sind, da sie so oft aus einem Modegeschmacke, aus Lokalpatriotismus oder aus einem nicht künstlerisch gebildeten persönlichen Empfinden heraus entstanden sind. Daher glaube ich auch so vieles aus diesem Gebiete Mitgeteilte nicht. Daß in einer Oper der Sänger Senesio, als er dem vor ihm knienden Sänger Farinelli — jener stellte einen Tyrannen, dieser einen besiegten Gefangenen in Ketten vor — das Todesurteil verkündigt hatte, sofort den Thron verlassen habe, als Farinellis süßer Gesang erklang, um ihm mit Tränen in die Arme zu stürzen — ich glaube es nicht. Daß bei der ersten Aufführnng der Iphigenie in Paris in der Szene, wo man dem Achill die Geliebte vorenthalten will, und er seine Zornesarie singt, die ritterlichen Offiziere im Parterre aufgesprungen seien und ihre Degen gezogen hätten, um dem »Kameraden« beizustehen — ich glaube es nicht. An die als wunderbar geschilderten Leistungen der meisten Sänger und Sängerinnen früherer Zeit glaube ich auch nicht. Auch die jüngeren: Tamberlik, Nicolini, Tamagno, die Murska, die Nielsen usw., wie enttäuschten sie hier uns alle, denen so lange ihr Ruhm verkündet war! Wie hoch pries man den Münchener Kindermann (geb. 1817)! Endlich sang er hier den Pizarro neben seiner Tochter Hedwig als Fidelio. Welch' eine Leistung! Er spielte wie eine Marionette und sang — mit allerdings großer Stimme — handwerksmäßig.

Diese Bemerkungen, zu denen mich das zu Anfang erwähnte Gedenkblatt anregte, widme ich allen denen, die nicht aufhören, vom Niedergange der Gesangskunst und des stilgerechten Gesanges zu sprechen und zu schreiben. Gute Sänger gab es immer, schwerlich aber bessere und sicher nicht so viele, wie in unsern Tagen. Und da wir nicht mehr den bloß instrumentalen, sondern vornehmlich den ausdrucksvollen, beseelten Gesang pflegen, so kann es nicht fehlen, daß auch der richtige Stil sich dabei ergibt.

Rud. Fiege.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Februar. Der Lange Kerl kam eigentlich ganz unerwartet. Zu Kaisers Geburtstag trat er im Opernhause an. Aus einer Zschokkeschen Novelle ist er bekannt, auch als Schauspiel wurde er schon behandelt. Die hübsche Anekdote hat nun *V. von Woikowsky-Biedau* zu einem zweiaktigen Operntexte gemacht und den selbst komponiert. Nicht Oper aber nennt er sein Werk, sondern bescheidentlich nur »Ein lustiges Spiel«. Allzu lustig ist es ja nicht. — Man weiß, daß der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. seiner Riesengarde den Aufenthalt in Potsdam möglichst angenehm zu machen suchte und sorgte, daß die großen Grenadiere sich verheirateten, wo möglich mit großen Mädchen. So hoffte er Enakskinder zu erzielen. Dem Grenadier Macdoll wurde die stramme Dörte zugedacht, aus Versehen aber führt man ihm die alte Barbelies zu. Zu rechter Zeit erkennt man jedoch den Irrtum, und da klang denn sein früher saures »Zu Befehl!« fröhlich, als er gefragt wurde, ob er die hier gegenwärtige, ihm von Seiner Majestät erwählte Jungfrau zum Weibe wolle. Für zwei Akte ist der Stoff zu knapp. Aber man freut sich der Szenerie, erst des märkischen Dorfes, dann Potsdams. Eine königliche Jagd belebt die Bühne, die alte Garde macht ihre Exerzitien, das gefällt. Die Musik ist nicht interessant. Alte Marschmotive treten darin auf, und wären auch alte Volkslieder verwandt worden, so hätte das Melodische über trockene, obgleich ganz geschickte Deklamation hinweggeholfen.

Der Corregidor von *Hugo Wolf* brachte uns allen, als er in der Komischen Oper aufgeführt wurde, eine Überraschung. Daß die Musik von der Bühne her so wirksam sein sollte, konnte man nach dem Klavierauszuge namentlich des Textes wegen nicht erwarten. So mag denn das Gefallen in der übertroffenen Erwartung begründet sein. — Es ist ja sprichwörtlich, daß ein Freier, der allzusehr wählt und mäkelt, schließlich mit der Braut hineinzufallen pflegt. Wer aber hätte mit mehr Eifer und mit größeren Ansprüchen eine Operndichtung zu erlangen gesucht als Hugo Wolf? Und da erkor er sich dies schwache Werk! Es ist, wie ein dürftiges Holzgerüst, an dem aber frisches Grün und liebliche Blumen in Fülle emporwachsen. Lyrisch freilich ist das meiste in der Musik, und wo einmal das Dramatische kräftig betont wird, da steht es an der unrichtigen Stelle. Woraus man dann wohl schließen dürfte, daß Hugo Wolf doch der Bühne keine Werke von Bedeutung hätte schenken können. Zum Erfolge des Corregidor trug übrigens die recht geschickte Inszenierung und die ausreichende Leistung der Sänger bei. Diese vierte Gabe der Komischen Oper war ihre erste — komische Oper. So viele Aufführungen wie hier hat sie noch nirgends erlebt. Nicht, daß sich das Publikum danach drängte. Es ist nur auf wenig angewiesen, was in diesen Tagen durch die Aufnahme von Don Pasquale vermehrt werden soll. Ob die alte Buffooper dem Repertoire heute noch etwas bedeuten mag?

Seit lange fesselte mich kein Konzert so, wie das jüngste des Brüsseler Streichquartetts der Herren *F. Schörg, H. Daucher, P. Miry* und *J. Gaillard*. Die Herren spielen mit einer wahren Begeisterung, mit eindringendem Verständnis und feiner Kunst. Wenigstens solange ich sie hörte. Und es wollte mich bedünken, als habe ich nie besser Quartett spielen hören. Recht anziehend war ihre Neuheit: Quartett von *Claude Debussy* in g moll, Op. 10. Man kann es diesem Pariser Musiker nicht verdenken, daß er für seine Landsleute einen eigenen, nationalen Stil verlangt, und daß er sich gegen Beethoven und Wagner wendet, weil seiner Ansicht nach die Franzosen beide doch nicht verstehen. Gewiß, der Romane empfindet anders als wir, braucht daher auch andre Formen und Weisen, wenn er seine Seele in der Musik ausdrücken will. Das Nach- und Anempfinden hat seine Grenzen. Das Quartett Debussys mutet uns fremd und anfangs als formal ungenügend an. Wir vermissen das Individualisieren des einzelnen Instruments, die strenge thematische Verarbeitung. Dafür empfangen wir aber so manches Geistreiche, lebhaft Empfundene und auch Neue, daß der Eindruck des Werkes schließlich bedeutend ist. Nebenbei gesagt, hörte ich noch nie ein so gewandt ausgeführtes, klangvolles Pizzikato von vier Geigen, wie es hier im zweiten Satze erklang. — Im zweiten Orchester-Abende des Herrn *Ferruccio Busoni* führte *H. H. Wetzler* J. S. Bachs erste Orgelsonate in einer von ihm herrührenden Orchesterbearbeitung vor. Man hat ihm diese Übertragung vielseitig zum Vorwurfe gemacht. Ich fand, daß das Orchester sie ausdrucksvoller brachte als es die Orgel vermocht hätte. Der Geiger *Michael J. Preß* aus Moskau spielte dann in hervorragender Weise eine Fantasie von *N. Nimski-Korsakow*, ein Stück, das einen Virtuosen verlangt, ohne ein Virtuosenstück zu sein. Herr *Eugène Ysaye* stellte sich dann als Komponist zweier Violinstücke mit Orchester vor, die er »Elegisches Gedicht« und »Kindestraum« genannt hat. Er spielte sie aber nicht selbst, sondern dirigierte sie nur. *M. J. Preß* spielte. Hilf Himmel, was für ein musikalischer Zwirn war das! Mit einer Sinfonie auf Zarathustrasche Phrasen kam uns dann *Louis F. Delune* aus Brüssel. Er gab mit vollen Händen beides, Ton und Farbe. Man meint den Nachahmer des R. Strauß in ihm zu erkennen. Aber seine Musik ist noch zu wenig durchsichtig, auch einförmig und zu lang. Doch darf man von ihm noch Gelungeneres erwarten, da manche ansprechende Einzelheit auftrat. — Das erste Konzert des Sternschen Gesangvereins fand erst jetzt statt. Es brachte die Erstaufführung eines Werkes von *Frederick Delius*, das er »Appalachia für Orchester und Schlußchor« betitelt hat. Ein mißraten Werk! Will etwas Besonderes sein und ist nur absonderlich. Eine längere Einleitung führt zu einem einförmigen Thema, das aus den Tönen des gebrochenen C dur-Akkordes besteht. Mich gemahnte es an die Signale unseres Hornisten aus meiner Soldatenzeit. Es wird als Sklavenlied bezeichnet und ist zu einer Reihe von Variationen verarbeitet. Dabei gibt es guten Orchesterklang und manche interessante Instrumentenverbindung. Im ganzen aber haben Geist und Gemüt recht wenig von der Sache. Das deutende Programm erzählt von der Pracht der amerikanischen Landschaft, die durch diese Musik vor dem Geiste des Hörers in reizvollen Bildern aufsteigen soll. Bei mir stieg nichts auf. Daß es bei andern anders war, glaube ich nicht. Am Schlusse, nach dreiviertel Stunden, hat auch der Chor eine Strophe zu singen. Doch nein, ich vergaß, er wird schon vorher verwandt. Der Männerchor wenigstens, denn er muß die Landschaftsbilder färben helfen, indem er den Instrumenten ein paarmal auf la la Töne hinzufügt. — Ist das nun ein Werk für einen großen Gesang-Verein? — Als zweite Nummer gab es, »Das trunkne Lied« vom jetzigen Vereinsleiter *Oskar Fried*, das vor etwa zwei Jahren zum ersten Male aufgeführt wurde. Es ist meines Wissens anderswo noch nicht zu Gehör gebracht worden.

Der Zarathustra-Text steht ihm dazu im Wege, auch bietet es zu viele Schwierigkeiten. Sein Eindruck war weniger stark als das erste Mal, sein Wert aber, namentlich in der ersten Hälfte, kann nicht geleugnet werden.

Rud. Fiege.

Bielefeld. Zum bedeutsamen musikalischen Ereignis wurde der Weingartner-Abend im Dezember v. J. Der geniale Hofkapellmeister dirigierte nur eigene Werke, und wie energisch, geistvoll, ja unnachahmlich er das versteht und seine Begeisterung wie ein kräftiges Fluidum auf die Orchester-Mitglieder zu übertragen vermag, ist hinreichend bekannt. Wir hörten die tiefsinnige sinfonische Dichtung zu König Lear, die stimmungsreiche und schwungvolle Es-Sinfonie (mit ihrem wundervollen Adagio an Beethoven gemahnend), und die reizende Serenade für Streichorchester aus der Jugendperiode des jetzt in männlicher Vollkraft stehenden Meisters. Zur Uraufführung seiner 3 Lieder mit Orchester: Vöglein Schwermut, Erdriese, Der Born (Dichtungen von Morgenstern) war kein Geringerer als Dr. *L. Wüllner* zum Taufpaten erkoren worden. Auch ohne die unvergleichliche Charakterisierungskunst des stimmgewaltigen Sängers, bei dem sich jegliche Darbietung zum Erlebnis gestaltet, werden die originellen Lieder, insonderheit das urwüchsig-humoristische »Erdriese«, des Erfolges sicher sein. — Im 2. philharmonischen Konzerte stand wieder ein bedeutender Gast am Dirigentenpulte: Professor *Gernsheim* als Leiter seiner kürzlich in Berlin erfolgreich aufgeführten 4. Sinfonie in B. Am meisten entzückte hier das Scherzo. Auch den übrigen 3 Sätzen sind plastische Thematik, gediegene Durchführung, vom Vorsteher einer Meisterschule für Komposition nicht anders zu erwarten, melodischer Fluß und Wohlklang nachzurühmen. Ganz prächtig ist das »Holz« behandelt. Im Zeitalter der Dissonanzen ein anmutendes Tongebilde! Musikdirektor *Ochs* dirigierte neben Rudorffs romantischer Ouvertüre H. Wolfs Italienische Serenade und ein Rondino von Beethoven für 8 Blasinstrumente (a. d. Nachlasse). — Seinen höchsten Trumpf spielte das brave städtische Orchester im III. Musikvereinskonzerte (*W. Lamping*) aus mit Regers von unerhörten Schwierigkeiten strotzender Sinfonietta. Relativ am meisten kommt das Melos im 2. Satze zur Geltung. Wie viele aber mögen dem musikalisch und contrapunctisch hochbeanlagten Autor in seinem kühnen Hochfluge zu folgen, wie viele Instrumentalkörper die enormen Aufgaben zu bewältigen und die gewiß vorhandenen Schönheiten ans Licht zu ziehen! Logiker werden die Beobachtung nicht unterdrücken können, man käme aus den Trugschlüssen, auch musikalischen, nicht heraus. Wo sind die grünen Eilande, die zu behaglichem Ruhen und Genießen einladen, in diesen sturmdurchwühlten Tonfluten? Auf die weitere Aufnahme und das Sichbehaupten der »Sinfonietta« in der Folgezeit darf man gespannt sein. Hier waren die Kopfschüttler in der Majorität. — In demselben Konzerte spielte der treffliche Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters, *Bram Eldering*, Köln, stilrein und fein durchdacht Brahms Violinkonzert und Bachs Präludium und Geigenfuge in g. — Das 3. philharmonische Konzert (*Ochs*) war eine Mozartfeier im besten Sinne, die Herr Oberregisseur *Meißner* mit dem gehaltvollen *Weingartner*schen Prolog würdig einleitete. Dann erklang die weihevolle Maurerische Trauermusik (a. d. Jahre 1785, im Stile einer Requiems-Einleitung komponiert), ferner die herrliche Sinfonie in Es und die ewigschöne Ouvertüre zur »Zauberflöte«. Den Herren Konzertmeister *Bobell* und *Rauschenbach* gebührt aufrichtiger Dank für die treffliche Wiedergabe des Doppelkonzerts für Violine und Bratsche. Ein seltener Genuß! Die Soloinstrumente imitieren häufig einander im Kanon der Oktave und Quinte. Auch über die Begleitstimmen hat Amadeus' reicher Genius unvergänglichen Klangzauber in verschwenderischer Fülle ausgestreut. — 3 mehr volkstümlich gehaltene deutsche Tänze mit Hörnern und abgestimmten Schellen folgten. — Das 3. der philharmonischen Volkskonzerte *(Ochs)*, in denen sich auch der Unbemittelte den Genuß guter Musik für ein Billiges verschaffen kann, bot besonderen Reiz durch das Zusammenwirken von Lehrkräften und Schülern des Konservatoriums. Der Pianist *Hans Hermanns* spielte prächtig disponiert ein brillantes Scherzo eigener Komposition (mit Orchester); Fräulein *Daeglau* interpretierte in vornehmer Weise 5 neue Lieder desselben Autors, von der Gattin des Komponisten aufs feinfühligste akkompagniert. Die Lieder sind tief empfunden und von gediegener Faktur. — Der Lehrergesangverein (*W. Meyer*) führte anläßlich seines 25-jährigen Bestehens an größeren Chorwerken u. a. auf Schubert-Zöllner, Die Allmacht, Rheinberger, Das Tal des Espingo, H. Zöllner, Fest der Rebenblüte, ferner Hans Wagners zündendes »Elsula«, einen empfehlenswerten Männerchor neueren Datums (leider in der Intonation nicht einwandfrei). — In der Neustädter Kirche erbaute das Leipziger Soloquartett für Kirchengesang eine zahlreiche Zuhörerschaft mit Gesängen aus dem 12. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Die Kompositionen waren geschmackvoll um die 3 christlichen Hauptfeste und das Trinitatisfest gruppiert. Erwähnt seien: Wohlauf, gen Bethlehem (15. Jahrhundert), *Praetorius*, Geboren ist Immanuel (1571), *Alb. Becker*, Erquicke mich mit deinem Licht, *R. Bartmuſs*, Siloahs Wasser fließen, *Bortniansky*, Cherubim-Hymne, *B. Röthig* (Leiter des Quartetts), Herz, laß dein Sorgen sein. — Ich kann mich mit dem Tempo (meist Largo im Superlativ) nicht befreunden; lieber noch mochte ich einige Intonationsschwankungen mit in Kauf nehmen. Das anhaltende, angestrengte Singen getragener Töne muß ja die festeste Kehle angreifen, abgesehen von der dadurch leicht erzeugten Wirkung der Monotonie. Die verehrten Damen und Herren, deren Verdienste ich sonst sehr hoch anschlage, und denen ich noch ein langjähriges segensreiches Wirken wünsche, werden mir gewiß darob nicht zürnen.

P. Teichfischer.

Leipzig. Das Neujahrskonzert, das elfte der laufenden Ordnung, wurde, wie seit Jahren üblich, durch einen Orgelvortrag des Herrn *Paul Homeyer* eröffnet, bestehend in Bachs mächtiger F dur-Toccata. Hierauf folgten Gesangsvorträge der Frau *Hermine Bosetti* aus München, und als weitere Orchestervorführungen Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre und Sinfonie No. 1 C moll Op. 68 von Brahms.

Im zwölften Konzerte (am 11. Januar) begegneten wir wieder einer Orchesternovität, welche ihrer Umfänglichkeit wegen wohlweislich an den Anfang des Konzertes gestellt worden war, wo die Hörer noch frisch und nicht durch anderweitige Vorführungen beeinflußt sind. Es war die Sinfonie No. 8 (C moll) von Anton Bruckner. Ein Werk voll ernsten Wollens, voll Meisterschaft im Tonsatze und in der Instrumentation — in letzterer Beziehung zwischen Beethoven und Wagners sich haltend — aber doch so geartet, daß das auf dieselbe folgende Violin-Konzert von Beethoven (von Herrn *Henri Marteau* mit den Kadenzen von Léonard vorgetragen), desgleichen Webers Oberon-Ouvertüre wie ein erfrischender Tau nach langer nervenanstrengender Anschauung wirkte.

Das Programm des dreizehnten Gewandhauskonzertes

(am 18. Januar) zeigte ein buntes Allerlei: Sinfonie (B dur No. 12 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe) von Heydu, Gesänge von Schubert mit Orchesterbegleitung: a) Gruppe aus dem Tartarus, b) Erlkönig, c) die Allmacht, Vorspiel zum dritten Akt aus den »Meistersingern von Nürnberg«, Siegmunds Liebeslied aus der »Walküre« von Wagner (gesungen von Herrn Dr. *Alfred van Bary* aus Dresden) und zum Schluß Sinfonie No. 3 (C dur) von Rob. Schumann.

Das vierzehnte Gewandhauskonzert (am 25. Januar) war dem Andenken W. A. Mozarts (geb. den 27. Januar 1756) gewidmet und enthielt nur Kompositionen dieses Meisters: Ouvertüre zur Zauberflöte — Konzert für zwei Klaviere (Es dur), vorgetragen von dem Herrn Professor Dr. *Carl Reinecke* und Herrn *von Bose*, ferner verschiedene Gesänge, vorgetragen von Fräulein Helene Staegemann, und zum Schluß Sinfonie (C dur), mit der Schlußfuge.

Noch wollen wir eines Konzertes im Festsaale des Zentraltheaters (am 16. Januar) des Violinisten *Adolph Rebner* mit dem Winderstein-Orchester gedenken, in welchem der genannte Künstler nicht nur ein glänzendes Zeugnis seines technischen Könnens, sondern auch seiner geistigen, wie physischen Kraft und Ausdauer ablegte, indem er die Ausführung des Programmes, bestehend in Joachims Konzert Op. 11 (in ungarischer Weise) — in Mozarts Adagio E dur und in Händel-Thomsons Passacaglia und in H. Wieniawskis Violinkonzert (D moll) —, ohne irgendwelche orchestrale oder gesangliche Zwischennummer — durchaus selbst besorgte. Prof. A. Tottmann.

Wien. Musikleben und Mozartfeiern. — Das Mozart-Jubiläum ist in Wien wirklich glänzend gefeiert worden — hat ja doch die vom Norden und vom Süden von slavischen Sturmfluten umtoste Stadt gerade in der Pietät gegen große Deutsche vergangener Zeiten ihr Deutschtum gefestigt und klammert sich mit der letzten Kraft der Verzweiflung an die Tradition der heiligen deutschen Kunst! In den städtischen Schulen war der Mozarttag als ein Feiertag preisgegeben worden; durch belehrende Ansprachen, musikalische Aufführungen und die Verteilung von Bildern und Biographien hat man den Schulkindern die Bedeutung des Festes zu dauerndem Bewußtsein gebracht. Das Mozart-Denkmal prangt im Schmuck zahlreicher Lorbeer- und Blumenkränze. Unsere großen musikalischen Körperschaften und Anstalten haben es an der Veranstaltung würdiger Mozartfeiern nicht fehlen lassen. Der »Wiener Konzert-Verein« beging das Jubiläum durch ein drei Abende umfassendes Festkonzert. Der erste Abend brachte die Ouvertüre zu »Titus«, die »Jupiter«-Sinfonie, das Klavierkonzert D moll (vorgetragen von *Ferruccio Busoni*) und die Arie des Sextus aus »Titus« (gesungen von *Tilly Koenen*). Das Programm des zweiten Abends umfaßte das sogenannte »Dissonanzen-Quartett« (Köchel No. 465), das G moll-Klavier-Quartett (Köchel No. 478), mehrere Lieder, die Fräulein *Helene Staegemann* entzückend vortrug, und die Serenade für dreizehn Blasinstrumente in B dur. Am Beginn des letzten Konzertes erscholl die G moll-Sinfonie, ihr folgte das Requiem. Der mitwirkende »Schubert-Bund« und die »Wiener Sing-Akademie« taten sowie das von *Ferdinand Löwe* geleitete Orchester ihr Bestes. — Auch die Philharmoniker führten in ihrem Mozartfestkonzert unter der Leitung des Kapellmeisters *Schalk* und unter Mitwirkung des »Singvereins« und des »Wiener Männergesangvereins« das Requiem auf und ließen ihm die kleine G moll-Sinfonie Köchel No. 183 aus Mozarts Salzburger Zeit vorausgehen, die in ihrer Wehmut und Seelenfülle einen tiefen Eindruck auf die Zuhörerschaft machte. — Das Konservatorium feierte Mozart durch ein Konzert, in dem das Klavierkonzert in D moll, das Es dur-Quartett für Klavier und Blasinstrumente, die Serenade in D dur, das »Ave verum« und Fragmente aus »Idomeneo« und »Titus« zur Aufführung gelangten. — Einen sehr ernsten und würdigen Verlauf nahm die Mozart-Feier der Universität Wien. Das »Musikhistorische Institut« und der »Akademische Orchester-Verein« waren die Veranstalter der Feier, die mit der von Kapellmeister *Franz Pawlikowsky* dirigierten Ouvertüre zur »Zauberflöte« begann, weiterhin eine Festrede des Professors *Guido Adler*, das »Bundeslied«, das der »Akademische Gesangverein« unter Professor *Wagner* sang, den ersten Satz des Streichquintetts in G moll und eine Arie aus dem »Titus« (gesungen von *Johannes Winkelmann*) umfaßte und mit Sarastros von Kammersänger *Mayr* ergreifend vorgetragenen Arie »O Isis und Osiris«! endigte. — In unserer Hofoper beging man das Mozart-Jubiläum durch eine Neueinstudierung und -Inszenierung der »Entführung aus dem Serail«, die seit Jahren vom Spielplan verschwunden geblieben war. Die von *Gustav Mahler* geleitete Aufführung gestaltete sich im allgemeinen sehr glänzend: Fräulein *Selma Kurz* leistete als Konstanze Vorzügliches, Herr *Hesch* bot als Osmin eine prächtige Leistung der Komik; Herr *Slezak* als Belmonte, Herr *Preuſs* als Pedrillo, Fräulein *Forst* als Blondchen und Herr *Stehmann* als Bassa Selim schlossen sich würdig an. — Aber auch sonst hat es an zahlreichen großen und kleinen Feierlichkeiten aller Art nicht gefehlt; Gesangvereine und Kammermusikvereinigungen veranstalteten Aufführungen, bei denen man so manchen sonst selten gehörten musikalischen Leckerbissen zu hören bekam und deren herzliche Färbung sehr sympathisch wirkte. Der Ölhändler *Marsano* veranstaltete sogar in seiner Wohnung im »Freihause« auf der Wieden, in dessen Hof früher das Schikanedertheater stand, eine kleine Feier — in denselben Räumen, in deren Bereich sein Großvater mit Mozart und Schikaneder persönlich verkehrt hatte; also auf einem für den Kunstfreund geheiligten Boden!

Auch von Mozart und von Mozartfeiern abgesehen, hat uns das heurige Musikjahr schon eine Fülle — fast eine Überfülle von interessanten Aufführungen und Neu-Aufführungen gebracht. Die »Volksoper« bot zwei für Wien neue volkstümliche Werke: die Oper »Barfüßele« (nach Auerbach) von Richard Heuberger, und das Musikdrama »Die versunkene Glocke« von Heinrich Zoellner. Heubergers Melodiosität und populäre Frische hat ebenso stark gewirkt wie Zoellners tiefer Ernst und romantischer Geist. — Die Hofoper bot als eine Art Vorfeier für das Mozart-Jubiläum den »Don Juan« in einer textlichen Neugestaltung, die *Max Kalbeck* vorgenommen hat und die keineswegs allgemein als gelungen angesehen wird; unbegreiflich erscheint es z. B., warum dem deutschen Text in der neuen Gestalt wieder der italienische Titel »Don Giovanni« gegeben worden ist. — Ein zwei Abende umfassendes Gastspiel Maikki Järnefeldts in der Hofoper hat leider nicht zu dem von vielen Musikfreunden erhofften dauernden Engagement Frau *Järnefeldts* geführt: jedenfalls boten die künstlerischen Leistungen der Sängerin einen hohen Genuß: als Elisabeth im »Tannhäuser« entfaltete sie eine gewisse gesunde Wärme und Frische, die vorteilhaft von der traditionellen Sentimentalität dieser Figur abstach, und als Sieglinde in der »Walküre« war ihr Spiel in seiner Natürlichkeit geradezu hinreißend zu nennen. — Der »Wiener Konzertverein« hat Bruckners neunte Sinfonie aufgeführt und uns mit interessanten

Novitäten, aber meist Werken auswärtiger Komponisten, bekannt gemacht; in seinem »Novitäten-Konzert« dirigierte *Siegfried Wagner* persönlich Fragmente aus seinem »Herzog Wildfang« und aus seinem »Brüder Lustig«. Die Philharmoniker, die ihre Konzerte heuer abwechselnd von *Felix Mottl*, *Karl Muck* und *Franz Schalk* dirigieren lassen, brachten als interessanteste Neuheit Max Regers »Sinfonietta«, die seltsamerweise vom Publikum sehr verschieden aufgenommen wurde. Dagegen brachte ein Liederabend, den *Reger* selbst veranstaltete, dem Komponisten ungeheuren einstimmigen Erfolg. In den Konzerten der »Gesellschaft der Musikfreunde« wurden unter anderem das Oratorium »Der Traum des Gerontius« von Edward Elgar und die fünfte Sinfonie von Gustav Mahler aufgeführt, welche letztere durch ihre Bizarrerie stellenweise ganz verblüffend wirkte. Auch sonst fehlte es nicht an wertvollen oder originellen Aufführungen. Der »Evangelische Singverein« führte das »Weihnachtsoratorium« von J. S. Bach auf, der »Hietzinger Musikverein« und der »Deutsche Chorverein« vereinigten sich zu einer von *Josef Reiter* geleiteten glanzvollen Aufführung der »Missa solemnis« von Beethoven, die voriges Jahr neu gegründete »Bläserkammermusik-Vereinigung« hat uns mit gediegenen Aufführungen erfreut. Und zu alledem die große, schier erdrückende Masse der Virtuosenkonzerte auf allen Gebieten! Wahrhaftig, Wien ist eine bedeutende Musikstadt geworden und verfügt jetzt über ein musikalisches Leben, von dem man sich noch vor wenigen Jahren kaum hätte etwas träumen lassen!

Dr. Egon v. Komorzynski.

Dresden. Ein interessantes Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Sächs. Krüppelheims fand am 11. Januar hier statt. Nur Musik von sächsischen Fürsten und Fürstinnen oder von Komponisten, die dem sächsischen Hofe nahe standen, wurde geboten Dazu hatte Prof. *Otto Schmid* eine feine Einführung geschrieben. Frau *Susanne Dessoir* trug u. a. auch die beiden Lieder von Hurka »Phyllis« und das Strickerlied vor, welche wir in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik veröffentlicht haben.

— Musik-Fachausstellung. Für die im Mai a. c., vom Central-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine in der Philharmonie zu Berlin zu veranstaltende Musik-Fachausstellung, sind zwei interessante Apparate angemeldet worden. Der »Kromarograph«, nach seinem Erfinder Laurenz Kromar in Wien benannt, ist ein automatischer Notenschreibapparat, welcher Improvisationen und Phantasien auf dem Klavier oder Harmonium sofort zu Papier bringt. Der andere Apparat, H. Schröders »Vibrator«, dient zur Verstärkung von Unter- und Kombinationstönen auf Streichinstrumenten.

Besprechungen.

Draheim, H., Goethes Balladen in Loewes Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), 1905. (39 S.) Preis 75 Pf.

Der Verfasser gibt in dem fesselnd geschriebenen Büchlein in gedrängter Form eine ästhetische Erklärung und Beschreibung der 17 Loeweschen Balladenkompositionen, denen Goethesche Dichtungen zu Grunde liegen. Dabei werden die letzteren scharf charakterisiert und überzeugend kommentiert. Genaue Analysen des musikalischen Metrums und des poetisch-musikalischen Gehaltes der bald düsteren, bald heiter-gemütvollen Werke geben ein möglichst getreues Abbild von der musikalischen Einkleidung, mit welcher Loewe die betreffenden Werke des Dichterfürsten versehen hat. »Die Ballade ist zum Singen«, sagt der Verfasser in der Einleitung nicht mit Unrecht. Manche Balladen aber, wie einige der letzten der hier in Frage kommenden, sind schwer zu komponieren und noch schwerer vorzutragen. Der Verfasser bemüht sich nun, nachzuweisen, daß Loewe durch geschickte Handhabung der Form und durch treffliche Charakterisierungskunst die schwierigsten Probleme geschickt gelöst hat und gibt nicht nur bei den schweren, sondern auch bei den volkstümlicheren Stücken (z. B. »Der Fischer«) ausgezeichnete Fingerzeige für die Wertschätzung und den musikalischen Vortrag der Loeweschen Kompositionen. Anstatt der Notenbeispiele sind Buchstaben angewendet, um die Tonfolge von Melodien und Motiven anzudeuten. Erfreulicherweise hat der Verfasser dabei die altbewährte Methode, die eingestrichene Oktave durch oberhalb der Buchstaben befindliche wagerechte Striche darzustellen, angewendet. Die neuerdings vielfach beliebten seitlichen Striche haben schon zu mancherlei Mißverständnissen geführt. Der Zweck der Neuerung ist nicht recht ersichtlich und kann sich höchstens auf Papierersparnis beziehen.

In der Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen, deren verwickelte Handlung der Verfasser genau durchgeht, ist infolge eines lapsus calami der Schwiegersohn zum Schwiegervater avanciert. Denn nicht dem alten, sondern dem jungen Grafen, welcher die Tochter des als Bettler heimkehrenden Alten zur Frau hat, wird die königliche Amnestie verkündet.

Der Anhang der hochinteressanten Schrift, welche als 10. Heft des musikalischen Magazins erschienen ist, bringt genaue historische Angaben über Entstehung der Goetheschen Dichtungen und der Kompositionen Loewes, sowie eine Aufzählung derjenigen Komponisten, welche außer Loewe in diesem Zusammenhange zu nennen sind. Unter den am meisten komponierten Balladen steht natürlich der »Erlkönig« mit seinen 54 bezw. 62 Komponisten (s. W. Tappert) obenan.

A. Thierfelder.

Wagenmann, Dr. J. H., Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. Berlin W., Verlag von Johannes Räde.

Dr. *Wagenmann* bietet ein wertvolles Stück produktiver Kritik; bei welchem Urteil es ganz zunächst ganz gleichgültig ist, wie weit wir geneigt sind, dem Autor in seinen Ausführungen beizustimmen. Dr. *Wagenmann* unterzieht hier den von Frau *Lilli Lehmann* unter dem Titel »Das Geheimnis der Stimmbänder« in der Zeitschrift »Die Woche« veröffentlichten Aufsatz und zugleich auch Frau Lehmanns Buch »Meine Gesangskunst« einer eingehenden Besprechung, um darzulegen, daß die schriftliche Niederlegung der Stimmempfindungen der Frau Lehmann nicht im stande ist, der Gesangskunst aufzuhelfen, und zwar hauptsächlich deshalb, weil die Stimmempfindungen die Folgen und nicht die Ursachen der guten Stimmveranlagung der Frau Lehmann sind. »Für die Gesangskunst aber kommt es nicht darauf an, Stimmempfindungen aufzuzeichnen, sondern darauf, Mittel und Wege zu wissen und anzugeben, um richtige Stimmempfindungen zu erhalten.« Dr. Wagenmann richtet sich vor allem aufs schärfste gegen die Ansicht der Frau Lehmann, daß Kopf-, Gaumen- und Nasenspannung das Grundlegende bei der Tonbildung sei. »Die fortwährende Betonung der Gaumen- und Nasenspannungen gibt dem Schüler ein ganz falsches Bild von der Tonentstehung«, welche Meinung des Verfassers gewiß ebenso richtig ist, als wenn er sagt, daß die Stimme nur absolut schön zu nennen ist, »die bei jedem Tone sämtliche Körperschwingungen zur Verfügung hat«. Ich möchte die Wagenmannsche Arbeit um so mehr empfehlen, als der Autor auch an der Gesangskunst der Frau Lilli Lehmann, an deren Tonbildung, Aussprache, Vortrag usw. eingehende Kritik übt, was für jeden, der die große Gesangskünstlerin schon einmal gehört hat, von größtem Interesse sein wird.

Hänlein, A., Choräle und Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch. (Vierzig Chorgesänge. II. Folge.) Göttingen, Verlag von Vandenhoeck & Ruprecht.

Im Auftrag des Evang. Kirchengesangvereins für Baden hat *A. Hänlein* der im Jahre 1885 herausgegebenen Sammlung von Chorgesängen eine zweite folgen lassen, die, wenn auch zunächst für die badischen Kirchenchöre bestimmt, gewiß auch in andern

deutschen Landeskirchen viel Beifall finden wird. Es sind in diese Sammlung nur Stücke aufgenommen worden, die sich bereits bewährt haben. Der vierstimmige Satz ist ein guter, und auf den Umfang der einzelnen Stimmen ist bei der event. Bearbeitung der Chöre überall die gehörige Rücksicht genommen worden. Die Sammlung eröffnen 6 Choräle, denen sich 34 Chorgesänge für alle Zeiten des Kirchenjahres anschließen. Nicht unerwähnt bleibe, daß sich unter den letzteren auch zwei Frauenchöre, »Nun laßt uns Gott dem Herrn« und »Hier bin ich, Herr« von M. Hauptmann, befinden.

Röder, E., Auserlesene Choräle für gemischten Chor. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Eine ausgezeichnete, 30 Choräle enthaltende Sammlung, die in erster Linie im Chorgesang an höheren Lehranstalten (Gymnasien, Realschulen usw.) Verwendung finden soll. Die meisten Choräle der Sammlung erscheinen in zweifacher Gestalt: in der Fassung, wie sie das Militär-Melodienbuch enthält, und im Bachschen Gewande. Der vom Herausgeber herrührende vierstimmige Satz ist, nach mehreren Stichproben zu urteilen, ein guter, der auch auf die jugendlichen Stimmen die gehörige Rücksicht nimmt. Von der Gewissenhaftigkeit des Herausgebers zeugen die genaue Angabe der Dichter- und Komponistennamen bei den einzelnen Chorälen, die genaue Bezeichnung der Stellen, wo die zweite Fassung der Choräle in den Werken Bachs zu finden ist, sowie die genauen Tempo- und Vortragsbezeichnungen und endlich die Zeichen für das Atemholen. Der Verlag hat für zwei Ausgaben Sorge getragen, für eine solche in Partitur und in einzelnen Stimmen, von denen die erstere mir vorliegt. Aus pekuniären Rücksichten mag die Stimmenausgabe ja immerhin viel für sich haben; aus praktischen Gründen möchte ich aber doch gegebenen Falles die Anschaffung der Partiturausgabe empfehlen. Dieselbe ist gediegen ausgestattet und kostet 1 M netto.

Silcher, Friedrich, Dreißig seiner beliebtesten Volkslieder für Männerchor. Ausgewählt und mit Vortragszeichen versehen von *Gustav Wohlgemuth*. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Seit den Kaiser-Gesangswettstreiten in Kassel und Frankfurt sind der herausgegebenen Volkslieder und volkstümlichen Lieder Legion, weshalb sollte da nicht eine rührige Verlagsfirma auf den Gedanken kommen, eine Sammlung von Liedern *Friedrich Silchers* herauszugeben, eines Komponisten, der wie kaum ein zweiter in die Tiefen der Volksseele zu schauen vermochte, und dessen Lieder dem deutschen Volke zu einem nie versiegenden Quell der Unterhaltung und zugleich auch der Erbauung geworden sind. Der Herausgeber ist in der Wahl der Lieder ziemlich glücklich gewesen. Die Vortragszeichen entsprechen im großen und ganzen der heute üblichen Vortragsweise der Lieder. Für sehr wertvoll halte ich die von *Wohlgemuth* angebrachten Atmungszeichen; wird doch gerade in Bezug auf das Atemholen, namentlich bei Strophenliedern, in unsern Männergesangvereinen immer noch viel gesündigt. Das Atmungszeichen im sechsten Takt auf Seite 5 muß natürlich nicht hinter dem ersten, sondern hinter dem zweiten Viertel stehen. Die Sammlung sei unsern Männergesangvereinen bestens empfohlen.

Emilius, Johannes, Op. 5. Der 20. Psalm. Gebet für den König. Für vierstimmigen Männerchor. Delitzsch, Verlag von Reinhold Pabst.

Emilius' Opus 5 wird, obwohl es nicht gerade von bedeutender Erfindungsgabe seines Schöpfers zeugt, vielen Beifall finden, und dies um so mehr, als Emilius den einzelnen Stimmen keine Schwierigkeiten zumutet und von dem ersten Tenor keine übermäßige Höhe verlangt. Besonders gelungen ist der fugierte Mittelsatz; weniger sagen mir dagegen die Stelle zu, wo der zweite Baß mit dem zweiten resp. ersten Tenor in Oktaven geht, und die wiederholte Fortschreitung Des dur F moll. Der Schluß ist von guter Wirkung.

Gottberg-Herzog, A. v., Kinderlieder mit Singstimme und Klavierbegleitung. Leipzig, Konrad Grethleins Verlag.

Eine Sammlung von 97 Kinderliedern, die im Hause und in Kindergärten gewiß willkommen geheißen wird. Im großen und ganzen hat es die Herausgeberin an der nötigen Rücksicht auf die Stimmen unserer Kleinen nicht fehlen lassen. Trotzdem finden sich aber manche Lieder, die sie besser einen Ton tiefer hätte setzen sollen, wie beispielsweise No. 35 und 65, wo die Stimme bis g'' geführt wird. Daß die Herausgeberin ferner bemüht gewesen ist, die Klavierbegleitung so einfach wie möglich zu gestalten, ist nur zu billigen; dann hätte sie das Gänselied No. 36 aber auch nicht in H-, sondern in B dur setzen sollen. Bei aller Einfachheit konnte auch die Begleitung zu No. 47 etwas fließender gestaltet werden. No. 96, »Die Kindlein wissen's«, ist wohl ein Originalbeitrag und demnach die Herausgeberin für die Klavierbegleitung nicht verantwortlich zu machen, wenn es freilich wohl besser gewesen wäre, diese erst einer Korrektur zu unterziehen. Zu Anfang ist hier selbstverständlich Violinschlüssel zu lesen. Die Sammlung von Kinderliedern ist immerhin empfehlenswert.

Flügel, Ernst, Op. 62. Wohl bin ich nur ein Ton. Op. 63. Zwei geistliche Gesänge. Für gemischten Chor. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Der Kantor der St. Bernhardinkirche zu Breslau, Professor *Ernst Flügel*, hat der musikalischen Welt wieder zwei prächtige, stimmungsvolle geistliche Chorwerke geschenkt, die verdienen, oft gesungen und gehört zu werden. In Opus 62 hat der Inhalt der Lenauschen Verse durch *Flügel* einen adäquaten Ausdruck in Tönen gefunden. Ausgezeichnet ist die Führung der Stimmen in Gegenbewegung. In der Stimmung erinnert dieses geistliche Lied ein wenig an Mendelssohn. In No. 1 des Opus 63, »Stern, auf den ich schaue« von Fr. A. Krummacher, findet sich im Mittelsatz ein schöner zweistimmiger Kanon in der Oktave zwischen Sopran und Tenor, der später in einen dreistimmigen übergeht, indem der Baß die Risposta des Tenors, wie dieser die des Soprans bildet. Die zweite Nummer dieses Opus, eine Vertonung von Julie Hausmanns »So nimm denn meine Hände«, fesselt besonders durch den schönen Teil in Es dur. Später, auf »zu deinen Füßen«, stören die Quinten zwischen Sopran und Alt, und auch das Folgende klingt etwas gesucht. Der Schluß mit den durchgehenden Mittelstimmen ist sehr wirkungsvoll. M. Puttmann.

Fideböhl, Otto von, Op. 9. Suite für Violine und Klavier. Berlin, H. Schröder Nachfolger. Preis 3,50 M netto.

Bereits in No. 8 d. Bl. 1905 hatten wir Gelegenheit, über das Violinkonzert in D moll dieses Komponisten uns in günstiger Weise auszusprechen. Auch das obengenannte Opus hat teil an den dort hervorgehobenen guten Eigenschaften. Die Suite zerfällt in vier Sätze: a) Prélude — b) Gavotte — c) Largo (in russischer Weise) — d) Allegro. Der erste Satz ist anfänglich eine Art Zwiegespräch zwischen Violine und Klavier, bis sich die Stimmen im weiteren Verlaufe einen. Der zweite Satz tritt keck auf, mit kontrapunktisch gehaltener Achtelbegleitung im Klavier. Der dritte Satz ist auf einen melancholischen Grundton gestimmt, während der letzte Satz sich in seiner Achtel- resp. Sechzehntelbewegung in der Art eines Perpetuum mobile sich als ein überaus dankbares Effektstück erweist.

Hieran anschließend möchten wir noch unter Hinweis auf die uns bekannten elf Kadenzen zu Beethovens Violinkonzerte (von David, Joachim, Woldemar Meyer, Edward Hermann, Auer, Wilhelmy, Laub, Singer, Vieuxtemps, Lauterbach) auf die Kadenz von *H. Léonard* — als eine der effektvollsten und zugleich stilgemäßesten — hinweisen und den Geigern empfehlen. Leider ist dieselbe nicht separat erschienen, sondern in H. Léonards Werke: »La Gymnastique du Violiniste« (komplet M 6,25 — bei Schott in Mainz — S. 35) enthalten. Das ganze Werk Léonards ist aber ein so vortrefflicher Lehr- und Studiengang für Geiger, welche die Elemente des Violinspiels bereits inne haben und die Laufbahn des Virtuosentums beschreiten wollen, daß dieselben hier volle Gelegenheit finden: das erworbene technische Rohmaterial zu lauterem Gold der Virtuosität zu steigern. Prof. A. T.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 7.
Ausgegeben am 1. April 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Darmstadt.

(Fortsetzung.)

Nun aber die wichtigere Seite der Frage: wie stand Mozart der Künstler dem älteren Genossen gegenüber? Wir haben *Niemetscheck's* Angaben gehört. Seine allgemein gehaltenen Worte sind später durch bestimmte und ins einzelne gehende Bemerkungen erweitert worden. Wir wollen nur *Jahn*, *Marx* und *Friedländer*, die das wesentlich hervorgehoben haben, anhören.[1]) Jahn bemerkt: »Ganz unverkennbar ist es nicht bloß, daß Gluck auf ihn (Mozart) im allgemeinen der Ansicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, sondern die Spuren eines sorgfältigen Studiums, besonders der Alceste, sind leicht (im ,Idomeneo' nämlich) wahrzunehmen. Den ersten Aufführungen derselben hatte er als Kind beigewohnt! Ihr Einfluß läßt sich in Einzelheiten aufzeigen. So ist die harmonische Behandlung des Orakels derjenigen bei Gluck nahe verwandt, während dieser die Begleitung durch gehaltene Akkorde der Posaunen und Hörner schon vorher bei der Aufforderung des Oberpriesters angewendet hat. Für den letzten Marsch ist, wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach, der Marsch in der Alceste das Vorbild. Das Recitativ des Oberpriesters ist dem des Oberpriesters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt, wie auch das wiederkehrende Motiv der Zwischenspiele ... an das entsprechende aus der Alceste ... (vgl. die Beispiele weiter unten) erinnert; und was man etwa dem ähnliches noch nachweisen mag. Wichtiger aber ist die gesammte dramatische Haltung, die sich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orchesters an der Charakteristik kund thut. Allein was sich schon bei genauerem Eingehen auf jene zunächst in die Augen fallenden Einzelheiten ergiebt, daß Mozart von Gluck

[1]) *A. Ulibischeff*, Mozarts Leben. 2. A. Stuttgart 1860. III. S. 103 ff. spricht mit Bezug auf »Idomeneo« von Nachahmung Glucks durch Mozart, als ob sie Absicht und Ziel gewesen wäre. Davon kann gar nicht die Rede sein. Daß Mozart gelegentlich zum Zwecke einer Stilübung oder aus besonderem Interesse für einen Tonsetzer diesen nachahmte (Händel!) ist bekannt. Leopold schreibt einmal (Nissen, a. a. O. S. 370) dem Sohne: »Ich kenne Dich, Du kannst Alles nachahmen«. Vielleicht hat Mozart auch gelegentlich im Familienkreise Gluck »nachgeahmt«, daß er aber als Opernkomponist andere Ziele und Zwecke als Gluck verfolgte, darüber war er sich völlig klar. Es ist durchaus nicht etwa ein großsprecherisches, sondern ein von berechtigtem Glauben an sich selbst eingegebenes Wort, in dem er sich selbst in Gegensatz zu Gluck setzt (Nohl, a. a. O. S. 129; Brief aus Mannheim vom 28. Febr. 1778): »Zu Paris war man halt jetzt die Chöre von Gluck gewöhnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen. Ich hab auch gar nicht Sorg darauf«. Wie sehr Mozart sich aus dem Bannkreise klassischer Stoffe für die Oper heraus sehnte, das geht aus dem Briefe vom 2. Okt. 1777 aus München (Nohl, a. a. O. S. 46 f.) schlagend hervor, in dem er die freudige Zuversicht ausspricht, der »deutschen National-Bühne« empor helfen zu können.

wie ein Meister vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze ins Auge faßt.« Jahn betont weiterhin, wie Glucks heilsame und tief eingreifende Opern-Reform sich bei Mozart geltend machen mußte, wie dieser aber seiner eigenen, ihrem innersten Wesen nach selbständigen produktiven Künstlernatur und seiner wohlgegründeten künstlerischen Bildung ihre Rechte durch keinerlei äußerliche Einwirkungen verkümmern lassen konnte. »Während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper, soweit es thunlich ist, bei Seite setzt, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, sucht Mozart diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden, daß sie den Anforderungen des dramatischen Ausdruckes gerecht werden.«

Dazu ist mehreres zu bemerken. Als die ersten Aufführungen von »Alceste« stattfanden [1] (vom 26. Dezember 1767 ab), war Mozart ein Knabe von 12 Jahren. Sicherlich hat in seinem leicht empfänglichen Gemüte das herrliche Werk einen gewissen Eindruck hinterlassen, [2] aber selbständig über das, was Glucks Oper von der damals noch allmächtigen italienischen Oper schied, nachzudenken, lag nicht in seiner Kinderart.

A. Heuſs hat in seiner oben bereits angeführten Arbeit über Mozart als Kritiker mit Recht darauf hingewiesen, wie der 13 jährige nach der Aufführung von *Jomelli's* »Armida abbandonata« sich das allgemeine Urteil der Neapolitaner zu eigen machte und durchaus keine auf Selbständigkeit gegründete Ansicht über die Oper äußerte. Noch weniger also wird vorher von der Fähigkeit des Knaben, eine sachliche Meinung über ein so schwieriges Problem, wie es Glucks Auffassung des dramatischen Musikstiles ist, zu äußern, gesprochen werden können, und um so geringer werden wir auch die Einwirkungen dieses Stiles als damals gewonnen einschätzen müssen. Es waren ja nicht die ersten Jugendeindrücke, die den Knaben in jener Zeit trafen; im Gegenteil: er war unter der Tradition der spezifisch italienischen Oper herangewachsen; sie bestimmten ihn zumeist und auf lange hinaus, und ihnen ist er auch dann noch gelegentlich unterlegen, als er schon die volle Herrschaft nicht bloß über alle formalen Kunstmittel, sondern auch über alle Möglichkeiten des Ausdruckes besaß, als schon der persönliche Ton seiner Schöpfungen in ungeahnter Schönheit und Reinheit erklang.

Dazu kommt noch, daß bei Mozarts vielen Kunstreisen, bei der Art, wie er als Knabe den Mittelpunkt aller möglichen Kreise in den verschiedensten Ländern und Städten bildete, die Eindrücke gar oft wechselten, einer den andern ablösen, wenn nicht gar aufheben mußte. So wird man die Wirkung, die Mozart ohne Zweifel von Glucks »Alceste« empfing, eine Wirkung, die sich, wie Jahn mit Recht in den Vordergrund stellt, in allgemeinen Zügen besonders äußert, wohl dem nachträglichen Studium der Partitur oder späteren Aufführungen mit mehr Recht als den ersten zuschreiben müssen. [1]

Auf die weiteren Ausführungen Jahns wird zurückzukommen sein, wenn wir die Ansicht von *A. B. Marx* [2] über das Verhältnis beider Künstler werden gehört haben. Auch er betont die Wichtigkeit der »Alceste« für die künstlerische Gestaltung »Idomeneo's« und erkennt, wie *Jahn*, [3] Spuren von Glucks Geiste noch im »Don Juan«. Ins einzelne gehend, hebt er hervor, wie die reiche Chorlyrik, zu der die gleichzeitige italienische Oper kein Vorbild geboten habe, auf Gluck zurückgehe. Weiterhin beruft er sich auf Jahn und betont nachdrücklich die Unterschiede der Mozartschen Oper von der Glucks, indem er die »welsche« Art der Koloratur und die Kastraten-Partie des Arbaces nennt. Gluck direkt nachzufolgen war Mozarts Natur versagt; er verfügte über das überlegene künstlerische Rüstzeug; seine feine Beobachtungsgabe des Lebenden ließ ihn nicht zu der keuschen Wahrhaftigkeit und unbedingten Treue, die Glucks eigenstes Wesen als dramatischer Tonsetzer ausmachen, gelangen. Seine Schöpfungskraft war so unbegrenzt, daß er sich nicht wie Gluck beschränken mußte, und so zeigt sich die Abwendung von diesem schon im »Idomeneo« selbst. Mozart fühlte die Bedeutung der Ansprüche des Dramas, aber die Forderungen des rein musikalischen Elementes und die Lust, dies an sich selber voll und schön auszugestalten, mußten vermöge des musikalischen Überreichtums vor dem Drama und seinen spezifischen Erfordernissen zur Geltung kommen. Allenfalls will Marx den Einfluß Glucks auf die Fassung des I. Finales im »Idomeneo« gelten lassen, er weist aber die »oberflächliche Vorstellung, die Gluck als den Vorgänger Mozarts, diesen als den Vollender des von

[1]) Daß Mozart die Aufführung von Glucks »Orfeo ed Euridice«, die am 10. Okt. 1762, 5 Tage nach der ersten Wiedergabe, stattfand, nicht hörte, betont T. de Wyzewa, a. a. O. S. 189 u. 192 A. Sein Vater hat (Nissen, a. a. O. S. 22) dieser Vorstellung beigewohnt; er erwähnt jedoch Glucks Namen und Werk nicht.

[2]) Mozarts frühe Opern: »La finta semplice« und »Bastien und Bastienne« wissen nichts von einem Einflusse Glucks; beide gehören dem Jahre 1768 an. Selbstverständlich läßt sich das Fehlen Gluckscher Einwirkungen in ihnen nicht zur Entscheidung der Frage verwenden, da ihr stoffliches Gebiet von vornherein eine andere musikalische Behandlung bedingte.

[1]) Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Mozart, als er am 30. Nov. 1780 von München aus nach Hause schreibt, um ein Urteil über die »Rede von der unterirdischen Stimme« im »Idomeneo« bittet (Nissen, a. a. O. S. 422); er fügt seiner eigenen Meinung, daß solche Stellen möglichst kurz und charakteristisch gestaltet sein müssen, bei: »Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein«. An das Orakel aus »Alceste« dachte Mozart offenbar damals nicht, sonst hätte er es wohl angezogen.

[2]) A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin, Janke, 1863. II. 331 f.

[3]) Jahn, a. a. O. Vgl. auch die Beilagen zum IV. Bde.

Gluck begonnenen bezeichnet«, ab. »Männer von Mozarts Wuchs sind keine Fortführer und Vollender. Die Gluck, Mozart, Beethoven haben jeder einen ganz eigentümlichen Beruf, sie schließen einander nicht ein, sondern aus. Darum eben bestehen sie nebeneinander fort.«

Im allgemeinen wird man unter einigen nachher hervorzuhebenden Einschränkungen diesen Auslassungen von Marx zustimmen können. Derselbe Schriftsteller bemerkt dann weiterhin Jahn gegenüber, wie dessen Meinung, Gluck habe die bestimmten Formen der Oper der dramatischen Charakteristik zu Liebe aufgehoben, während Mozart sie möglichst zu erhalten gesucht habe, falsch sei: überall da, wo die überkommene Form der dramatischen Charakteristik nicht widerspricht, hat auch Gluck sie angewendet. Wenn Marx aber ferner bemerkt, er könne Jahns Ansicht nicht beipflichten, gegenüber Glucks einseitiger Forderung der dramatischen Charakteristik habe Mozart das Prinzip musikalischer Gestaltung zur Geltung gebracht (: ohne musikalische Gestaltung gebe es keine Musik; die formalen Unterschiede seien Folge und Ausdruck des Inhaltes; ein Gegensatz könne nicht in dramatischer Charakteristik und musikalischer Gestaltung liegen, sondern in dramatischer Charakteristik und deren Nichtvorhandensein), so beruhen diese Sätze auf einem nicht völligen Verstehen dessen, was Jahn gemeint hat. Jahn will nichts weiter als das musikalische Gestaltungsvermögen als das primäre und in Mozart vorwaltende bezeichnen, die Rücksicht auf die Forderungen des Dramas als das sekundäre. Dem ist in der Tat so, nur muß man ausdrücklich und ganz besonders hervorheben, daß Mozart in hohem Maße einen angeborenen Sinn für die dramatische Charakteristik besaß, sie aber mit den jede Berücksichtigung verlangenden rein musikalischen Gestaltungsprinzipien zu vereinen verstand. Das Resultat dieses Kompromisses zwischen der Wahrung schärfster psychologischer Treue in der Zeichnung der Charaktere und der Befolgung musikalischen Bildens ist z. B. im »Don Juan« ein schlechtweg vollendetes zu nennen: so weit die Forderungen des Dramas berechtigte sind und nicht etwa auf ödesten Realismus hinauslaufen (womit eben das Drama nicht mehr unter den Begriff des Kunstwerkes fallen würde), sind sie in diesem Werke durchaus und in jedem Zuge erfüllt, ohne daß die Musik irgendwo in der Möglichkeit voller d. h. ihren eigensten Gesetzen gemäßer Aussprache behindert wäre.

Wer in Mozart den Musiker schlechtweg sieht, vergißt, wie oft, und zwar aus dramaturgischen Gründen, er selbst Änderungen seiner dichterischen Unterlagen vorgenommen oder veranlaßt hat.[1]) Musikalische Erwägungen standen ihm freilich voran; davon weiß mancher Brief zu erzählen,[1]) so, wenn er *Raaf* in München Recht gibt, der sich über die Häufung von i-Lauten am Schlusse einer Arie beklagt, oder wenn er auf Abwechselung in der Reihenfolge der einzelnen Nummern einer Oper dringt.

Schon nach dem Gesagten wäre man vollauf berechtigt, das Verhältnis von Gluck zu Mozart zu bestimmen; doch wird sich das noch besser und leichter tun lassen, wenn wir Mozarts bekannten Brief[2]) vom 13. Oktober 1781 in der entscheidenden Stelle werden gehört haben: ». . . bei der Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall? — mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. — Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber alles vergiszt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber, nur blos für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Werth einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste. Die Herrn, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen . . . Wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln, verfertigen.«

(Schluß folgt.)

[1]) Vgl. z. B. den Brief vom 26. Sept. 1781 (Nissen, S. 457 f.). Das ist ein Beispiel neben anderen.

[1]) Der in der voraufgehenden Anmerkung angezogene Brief beweist mit der berühmten Stelle, an der der Meister den Charakter Osmin's entwickelt, durchaus nicht das Gegenteil: Mozart zeigt dem Vater an der Hand der Musik das Charakterbild des polternden Alten, das sich ihm ohne die umständliche gedankliche Arbeit analysierender Zergliederung allein durch seine gewaltige intuitive Fassungskraft erschlossen hatte. Mozart als Psychologe wird nie genug anerkannt; der unvergleichlich sichere Blick für die Totalität der zu bearbeitenden Stoffe ließ ihn ebenso leicht Schwächen der Dichtungen wie die springenden Punkte in den Charakter seiner Gestalten erkennen. Die Gedankenarbeit, die dies selbstredend voraussetzt, war aber eine so konzentrierte und gleichzeitig so rasche, daß Ausführung und Absicht fast zusammenfielen. Das, was man gewöhnlich als naives Schaffen Mozarts bezeichnet, ist also durchaus kein Schreiben ins Blaue hinein gewesen, bei dem nur »der Instinkt« zum rechten Ziele leitete. Die enorme Konzentrationsfähigkeit Mozarts ist es, die sein Schaffen zunächst von dem Beethovens unterscheidet, dem Geschaffenen freilich auch die scharfe Grenze vor dem Werke des jüngeren Meisters zieht. Nur in dem angegebenen Sinne also wird man wie von Unmittelbarkeit der Empfindung auch von unmittelbarem Gestaltungsvermögen Mozart's, von seiner Tätigkeit unreflektierten Bildens sprechen dürfen.

[2]) Nohl, a. a. O. S. 308 f. Nr. 173.

120 Kirchenmelodien taktmässig notiert.
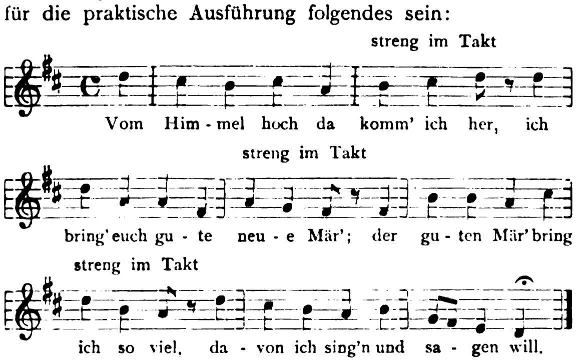
Von **Ernst Rabich.**

Pastor *Drömann* zu Waake bei Göttingen hat in Carl Meyers Verlag in Hannover ein Werk herausgegeben, in welchem er 120 Kirchenmelodien taktmäßig notiert und mit historischen Notizen sowie mit Winken für den Vortrag derselben versehen hat. Es ist ein mit außerordentlichem Fleiße geschriebenes Buch, »die Frucht eines zwanzigjährigen Forschens«, wie die Vorrede sagt; man möchte deshalb gern den Ausführungen und Vorschlägen des Verfassers beistimmen. Aber es ist nicht möglich. Im folgenden wollen wir diesen Standpunkt begründen.

Herr *Drömann* sagt in der Einleitung zu seinem Buche: »Damit der kirchliche Gemeindegesang korrekt sei, ist in unserer Zeit namentlich nötig, daß er streng taktmäßig durchgeführt werde. Das wird aber nur geschehen, wenn die Melodien korrekt im Takt notiert sind. 1. Die Zeilenschlußnoten dürfen nicht mit einem längeren Wert notiert werden, als der ist, welcher ihnen wirklich zugemessen werden kann. 2. Es dürfen keine Pausen geschrieben werden, die so wenig wie die ungebührlich langen Noten gehalten werden können, wenn man nicht die Gemeinde verwirren und den Gemeindegesang stören will. 3. Vor allen Dingen aber muß gründlich aufgeräumt werden mit den Fermaten: die Zeilenschlußnoten (— Punkt 1 u. 3 fallen demnach zusammen. Der Ref. —) müssen bei den Kirchenmelodien ebenso einen ganz bestimmten metrischen Wert haben, wie bei sonstigem Volksgesange. Zum Zwecke des Atemholens bei Beginn der neuen Zeile sind die Zeilenschlußnoten beim Gesange entsprechend zu kürzen; der Takt ist unter allen Umständen inne zu halten und kein Zeitwort zwischen zwei Zeilen einzuschieben.«
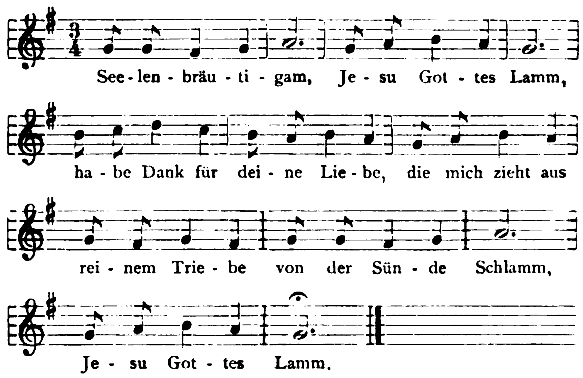
So weit Herr *Drömann!*

Sehen wir uns daraufhin einige Choralweisen an. Die Melodie zu »Vom Himmel hoch da komm' ich her« ist in lauter Vierteln notiert, die streng taktmäßig gesungen werden sollen; jede Zeilenschlußnote darf zum Zwecke des Atemholens gekürzt werden. Da bei dieser bewegten Melodie eine normale Lunge mindestens die Zeit einer Achtellänge fürs Atmen braucht, so wird das Notenbild für die praktische Ausführung folgendes sein:
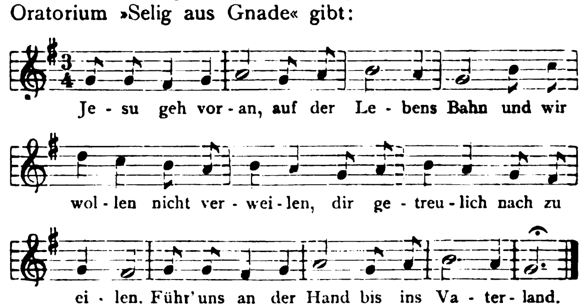


Wer die Melodie nach der gegebenen Vorschrift, also streng im Takt singen läßt — wir haben es mehrfach getan — wird uns recht geben, daß wir diesen Gesang nicht mehr kirchlich würdig finden. Wie auf der einen Seite das zu lange Aushalten der Zeilenschlußnoten (Fermaten) den Gemeindegesang schleppend und matt macht, so wird er durch Vermeidung jeder Fermate zu einem Hetzen und Jagen. Herr *Drömann* berichtet, daß der Gemeindegesang nach seiner Taktierung bereits an verschiedenen Orten probiert und guten Eindruck gemacht habe. Wir können das nicht begreifen, oder die Ausführungen des Verfassers müßten von uns geradezu mißverstanden worden sein. Die gleiche Wirkung wie mit obiger Melodie erzielt man mit all jenen Weisen, welche gleich wie diese nur oder doch fast ausschließlich Viertelbewegung haben, also mit einer sehr großen Zahl.

Während bei der genannten Gruppe von Chorälen der Gesang über alle Zeilenschlußnoten hinwegstürmt, läßt Herr *Drömann* bei andern diese Zeilenschlußnoten zu lange halten. Als Beispiel dafür mag uns die Melodie »Seelenbräutigam« dienen. Sie ist bei dem Verfasser wie folgt notiert:

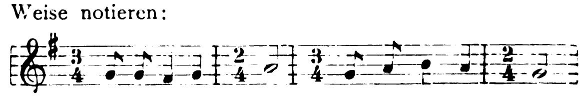


Welcher Chor und welche Gemeinde möchte die Dreiviertel-Note voll aushalten? Da wäre es schon besser, die alte Fermate stehen zu lassen, denn es würde heute niemandem einfallen, sie so lange auszuhalten, wie es oben verlangt wird. Man vergleiche damit Albert Beckers feinsinnige Rhythmisierung, wie er sie in seinem Oratorium »Selig aus Gnade« gibt:



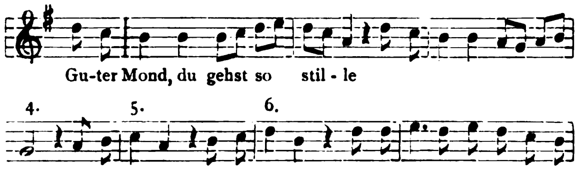
Hier ist die Dreiviertelnote vermieden und außerdem die Deklamation — auch wenn wir den Originaltext Seelenbräutigam unterlegen — bedeutend besser.

Wer aber Bedenken auch gegen diese Taktierung, wegen der halben Note im dritten und vorletzten Takt hat, muß unserer Meinung nach die Melodie in folgender Weise notieren:

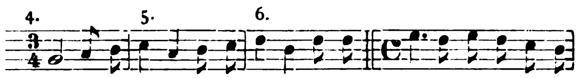


Das sieht verzwickt aus, entspricht aber vollständig dem rhythmischen Gefühl der Gemeinde und wird deshalb

ohne jede Vorübung richtig ausgeführt. Man kann manchen Volksgesängen nichts Schlimmeres antun, als sie in ein bestimmtes Taktmaß hineinzuzwängen. Auch im weltlichen Gesange ist es so. Da notieren die Volksliederbücher:
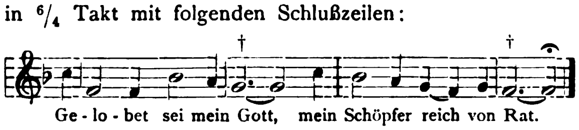


Der gewissenhafte Lehrer drillt diesen Rhythmus in die Kinder hinein; aber wenn diese allein sind, singen sie doch wieder den 4.—6. Takt wie folgt:
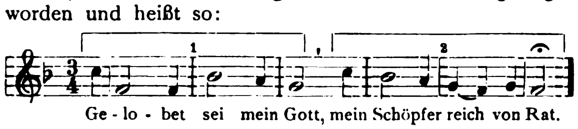


Der gesunde musikalische Sinn siegt über die engherzige Behandlung der Melodie.

Doch nun wieder zurück zu Herrn Drömanns Werk. Die Melodie »Macht hoch die Tür« notiert der Verfasser in $^6/_4$ Takt mit folgenden Schlußzeilen:



Hier soll die Gemeinde auf die Worte Gott und Rat 5 Viertel halten, »wie es das musikalische Gefühl dringend verlange«. Wir meinen, das an Symmetrie gewöhnte Auge des Verfassers verlangt es, nicht das musikalische Gefühl. Die 7. und 8. Zeile des Textes haben 2 Silben weniger, und dementsprechend ist die Melodie (in $^3/_4$ Takt notiert) aus einer viertaktigen zu einer dreitaktigen geworden und heißt so:



Hält denn etwa jemand, der den Text deklamiert, die letzten Silben der 7. und 8. Zeile, die je um einen Versfuß zu kurz gekommen sind, so lange aus, bis diese beiden Versfüße gesprochen sein könnten? Gewiß nicht. Warum soll die viel freier gestaltende Musik in allen Zeilen immer gleiche Taktzahl haben? Wenn wir die beiden letzten Zeilen nur dreitaktig gestalten, so fällt die Fünfviertelnote weg, und die Melodie behält ihren schönen Fluß. Gleich wie die obige Melodie hat der Verfasser auch die Weisen zu »Nun lob' mein Seel'«, »Wacht auf, ihr Christen« und wohl noch andere notiert und dadurch jedenfalls nicht verbessert.

Wir könnten noch an einer großen Reihe von Melodien zeigen, daß Herrn Drömanns Taktierung für den Gemeindegesang keinen Fortschritt bedeutet, aber es mag an diesen Beispielen genug sein. Liegt uns doch nicht daran, zu beweisen, daß Herrn Drömanns Taktierung mangelhaft ist — diese Möglichkeit gibt ja der Verfasser selbst zu —, sondern vor allen Dingen erkennen wir das Prinzip, »der Gemeindegesang müsse streng taktmäßig sein« als nicht durchaus richtig an.

Ganz gewiß gibt es eine Reihe rhythmischer Choräle, die genau so gesungen werden können, wie sie notiert sind und doch noch kirchlich würdig klingen; bei der weitaus größten Zahl wird dies aber nicht der Fall sein, und es wird sich für sie mit unseren einfachen Taktmaßen kaum eine genaue Taktierung finden lassen. Wenn Männer wie Prof. Dr. *Herzog* und die Mitglieder der Eisenacher Konferenz die Schwierigkeiten der genauen Taktierung so unüberwindlich gefunden haben, daß sie auf die Taktstriche überhaupt verzichten zu müssen glaubten, so kann man schon annehmen, daß sich die Sache nicht in einer einfachen Weise — Einzwängung in gewisse Taktarten — erledigen läßt.

Jedenfalls ist es ein ziemlich fruchtloses Unternehmen, eine genaue Taktierung für alle Choralweisen zu suchen und auch gar nicht wünschenswert, daß sie gefunden werde. Eine gewisse rhythmische Freiheit, namentlich bei den Zeilenschlüssen ist eine der hervorstechendsten Eigenschaften des kirchlichen Gemeindegesangs. Nehmen wir ihm diese, so bleibt eben nicht mehr jener eigentümliche uns kirchlich anmutende Gesang, wie wir ihn von Kindheit an als etwas mit dem Gottesdienste Unlösbares lieben und schätzen gelernt haben, sondern es entsteht ein Neues, das uns nicht den Eindruck des Kirchlichen macht. —

Glucks Armida in Halle und Bearbeitungen Gluckscher Werke.

Von **Max Arend**-Leipzig.

Die hiesige ungewöhnlich regsame Opern-Bühne bot in den letzten Wochen 2 Veranstaltungen, deren Interesse weit über Halle hinaus reicht, und deren Mitteilung daher auch dem allgemeinen musikalischen Publikum nicht vorenthalten bleiben darf.

Das eine war die Wiederaufnahme der Gluckschen »Armida«. Dieses Meisterwerk, von dem Brüssel in den letzten Wochen 25 Aufführungen veranstaltet hat, ohne, wie berichtet wird, der Nachfrage nach Plätzen genügen zu können, ist in Deutschland außerordentlich selten. Ich zähle in der deutschen Spielplan-Statistik seit 1899, abgesehen von der Wiesbadener Bearbeitung, die seit der Saison 1901/1902 in Wiesbaden regelmäßig aufgeführt wird und in Halle 1903/1904 14 Aufführungen erlebte, dann aber bis zum 14. Januar dieses Jahres verschwand, nur folgende Aufführungen: eine in Prag anläßlich des Gluck-Cyklus vor 5 Jahren und zwei im Schweriner Hoftheater in diesem Winter. Die Wiesbadener Bearbeitung ist in Wiesbaden bis Ende August 1905 im ganzen 43 mal aufgeführt worden. Diese Zahlen zeigen ohne weiteres, was eine Armida-Aufführung für Deutschland zu sagen hat.

Ich habe in ds. Bl. vor zwei Jahren über die damaligen Aufführungen der »Armida« in Halle berichtet und darf mich daher heute kurz fassen. Insbesondere bin ich in der Lage, mein Urteil über die Wiesbadener Bearbeitung verschärfen zu müssen. Vor zwei Jahren fand ich in ihr einen zwar sehr tiefen und willkürlichen Eingriff in das Glucksche Werk, fand sie aber erträglich. Ich empfinde sie jetzt als unerträglich und als eine rohe Verstümmelung des

Gluckschen Werkes. Anfang 1904 kannte ich von Gluck genau, wie heute die meisten jüngeren Musiker, nur den Orpheus und die Ouvertüre zur »Iphigenie in Aulis«, sowie seine Oden. Seitdem habe ich mir durch den Besuch von Aufführungen seiner Meisterwerke — einschließlich »Paris und Helena«, dagegen leider ausgenommen die »Alçeste«, die seit 1901 in deutscher Sprache nicht wieder aufgeführt worden ist (!!), und die ich daher nur aus den Noten kenne — an verschiedenen Bühnen (München, Hamburg, Dresden, Weimar, Leipzig usw.) die gerade bei dem uns so fremdartigen und an sich schwer zu fassenden Gluckschen Stil unumgänglich notwendige lebendige Bühnenanschauung verschafft und sie unter Vergleichung des Eindrucks, den die Zeitgenossen Glucks und Spätere von diesen Werken erhalten und aufgezeichnet haben, einem intensiven Studium der bekannten und einiger unbekannten Werke des Meisters zu Grunde gelegt. Die große beschriebene Arbeit habe ich nicht zu bereuen, denn sie hat mir einen tragischen Stil erschlossen, der an Gewalt und Erhabenheit kaum seines Gleichen hat und jedenfalls, wie ich jetzt der festen Überzeugung bin, von Wagner, was die Gesamtwirkung betrifft, nicht übertroffen, und höchstens auf einem andern Wege wieder erreicht wird.

Diese Ansicht ist nicht die herrschende, das ist mir natürlich nicht verborgen, aber es ist die meinige.

Das Erfülltsein vom tragischen Genius dieses einzigen Gluck hat mir nun auch mehr und mehr die Augen geöffnet über den schreienden Frevel und die entsetzliche Barbarei der meisten »Bearbeitungen« Gluckscher Werke. Daß da der nächste beste — vielleicht im übrigen auch tüchtige — Kapellmeister hingeht und an Gluck herumwagnert, die Recitative durchweg im Sinne unendlicher Melodie umkomponiert, die Musikstücke gegen Ende hin entweder beschneidet oder zu einem gewaltsamen und den Intentionen Glucks mehr oder weniger ins Gesicht schlagenden Höhepunkt führt, Akte durch eine lange mit Gluckschen Motiven, die leitmotivisch verwendet werden, sinfonisch gearbeitete Zwischenaktsmusik verbindet, dafür große Teile Gluckscher Musik streicht und durchweg die geniale und bis ins feinste durchdachte Instrumentation über den Haufen wirft, damit nur ja der Hörer nicht merkt, daß er — Glucksche Musik hört, das ist dieselbe Barbarei, als wenn man Michelangelo von einem Schüler Makarts übermalen lassen wollte. Hier hört das Paktieren und die Geduld auf: es ist eine so sinnlose Roheit, daß die schärfste Kritik zu milde ist. Das Genie ist nicht seine Technik. Die Glucksche Technik ist an sich betrachtet, natürlich unvollkommener als die Wagnersche. Aber es handelt sich darum, was das G e n i e m i t d e r T e c h n i k s e i n e r Z e i t a n f ä n g t. Eben weil es auch in ihr etwas bleibend Wertvolles sagen kann, ist es ja unsterblich. Nun soll man doch nicht glauben, daß man bloß den Schein einer neueren Technik in diese Meisterwerke hineinzupfuschen braucht und zwar ohne Rücksicht darauf, ob man aus ungenügender Kenntnis des bearbeiteten Werkes seinen kunstvollen Organismus zerstört oder nicht, um es zu — verbessern!

Selbst Wagners Bearbeitung der »Iphigenie in Aulis« ist nicht gänzlich von dem Vorwurf der Gewalttätigkeit und Stillosigkeit freizusprechen, wennschon sie natürlich den Vorzug hat, einmal von einem Bearbeiter zu stammen, der Gluck kannte, und dann von einem, dessen Änderungen auch da, wo man sie als störende Eingriffe zurückzuweisen geneigt ist, für sich betrachtet das höchste Interesse erregen. Und doch ist es interessant, wie störend ein einziger zugefügter Ton sein kann! Wagner verbindet den C dur-Chor Str. 5 im ersten Akt »Welch ein Reiz« mit dem vorausgehenden Rezitativ, das mit dem A moll-Akkord abschließt, durch ein h der Bässe. Eine an und für sich prachtvolle Wirkung! Aber es ist ebenso charakteristisch für Wagner, dieses h zu schreiben, wie für Gluck, es nicht zu schreiben. Wagners leichte Beweglichkeit will uns alles sagen. Demgegenüber ist der knappe und schweigsame Gluck halb verhüllt und unsichtbar — unfaßbar, stehend hinter Wolken, aus denen wir die Blitze des Genius flammen sehen. Am meisten vergleichbar ist vielleicht der Stil des Äschylos dem Glucks — ein Vergleich, der sich auch weiterhin fruchtbar erweist, vor allem in der Vorliebe beider dafür, das seelische Leiden der Helden zur Schau zu stellen und zu zergliedern.

Es ist das Grundproblem der Moderne, das hier angelt, nämlich die Frage, ob in der Kunst alles ausgesprochen werden soll, oder ob die wirksamste Aussprache die — halbe Verschweigung ist. Das erste heißt auf dem Gebiet des Musikdramas W a g n e r, das zweite G l u c k. Sollte die Frage zu Gunsten der Verschweigung zu entscheiden sein, so ist Gluck größer als Wagner. Hier und nicht in der unendlichen Melodie und im Gesamtkunstwerk liegt der wahre Unterschied zwischen Gluck und Wagner. Für die endliche Melodie hatte Glucks Seherblick die höchste tragische Verwendung: er benutzte sie, wie die antike Tragödie den Chor, um den Helden und den Hörer je nach einem Fortschritt der äußeren Handlung über diese zu stellen. Die unendliche Melodie und das Gesamtkunstwerk ist T e c h n i k, hier aber handelt es sich darum, was mit der Technik gemacht wird.

Gluck als Musiker liegt in der Geschichte, Gluck als t r a g i s c h e r S e h e r in der Zukunft. Das ist die knappe Formel, in die ich alles Gesagte zusammendrängen kann. Und Gluck, den tragischen Seher, machen die meisten Bearbeitungen seiner Werke, darunter ganz besonders die v. Hülsen-Schlarsche (Wiesbadener), zur Hälfte unkenntlich.

So haben die Armidaaufführungen in Halle leider nur das beschränkte Verdienst, eine gewisse, unvollständige Anschauung des Werkes zu geben. Nur der große Mangel an Gluckaufführungen läßt sie uns anhören. Und es muß beinahe mit Freuden begrüßt werden, daß diese Bearbeitung n i c h t weitere Bühnen beschritten hat. Schwerin greift, wie ich eingangs sagte, auf das Original zurück, und hoffentlich wird dies auch der bevorstehende Leipziger Gluck-Cyklus tun.

Wie das Original wirken kann, wie handgreiflich überflüssig also die Bearbeitung ist, zeigt Brüssel. Freilich ist dort der beispiellose Erfolg, der größte, den diese Bühne, wie berichtet wird, seit Jahren überhaupt gehabt hat, durch etwas anderes erzwungen worden: man hat viele Monate Zeit auf das Einstudieren des einen Werkes verwendet, und *Gevaërt* selbst, der Gluck ein Leben des Studiums gewidmet hat, hat die Proben geleitet und den Sängern, den Musikern, den Regisseuren, den Dekorationsmalern, den Ballettmeistern mit unermüdlichem Eifer immer wieder die Eigenart des Gluckschen Stils vorgehalten. D a h e r der Erfolg! Mögen unsere Theaterleiter das nicht so bald vergessen!

Drei Künstler verdienen bei den Halleschen Aufführungen hervorgehoben zu werden: denn sie retteten, was zu retten war. Einmal die großartige, leidenschaftliche, zarte und hoheitsvolle Armida von *Lisbet Stoll*, dann die ins Übermenschliche entrückte übergewaltige Furie des Hasses von Fräulein *Grimm* und endlich die Leitung durch den Kapellmeister *Bernhard Tittel.* Diese

drei Leistungen gingen weit über das, was man auf einer Bühne wie der Halleschen, von Rechtswegen erwarten darf, hinaus, während viele andere, z. B. die zum Teil sehr dürftigen Chöre, die mittlere Provinzbühne nicht verbergen konnten.

Lose Blätter.

Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg.

Von Erich Kloss.

Unter diesem Titel hat die bekannte Musikschriftstellerin *La Mara* im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig ein Buch erscheinen lassen, welches in seinem vielseitigen, höchst eigenartigen Inhalt als ein durchaus bedeutungsvolles Kultur-Dokument aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu bezeichnen ist. Der Wert liegt vor allem in den 249 Briefen bedeutender Männer und Frauen, die in jener Zeit mit den Bewohnern der Altenburg in Weimar, mit *Franz Liszt* und seiner vielgenannten Freundin, der Fürstin *Carolyne Wittgenstein*, in mehr oder weniger enger Verbindung standen. Die Fäden so mancher Geschehnisse, so mancher Erscheinungen jener Tage liefen in dem kunstverständigen, geistvollen Heim der alten Musenstadt zusammen, das sich zwei gleichfühlende, für alles künstlerisch Bedeutungsvolle gleich empfängliche große Persönlichkeiten hier errichtet hatten.

Über die inneren Beziehungen dieses Paares bringt das Buch nichts wesentlich Neues. Hat doch die Herausgeberin in früheren Veröffentlichungen, vor allem in den »Briefen Liszts an die Fürstin« darüber bereits das Erhebliche gesagt. Es wäre nur zu wünschen gewesen, daß *La Mara* den für das endgültige Urteil über Liszt und die Fürstin in ihren inneren Beziehungen und deren Lösung entscheidenden Aufsatz berücksichtigt hätte, den die Bayreuther Blätter im Jahre 1900 (Stück III—V) brachten. Diese aus der allerunterrichtetsten Quelle stammenden Ausführungen geben uns noch heute mehr über die tiefinnerlichen Gründe, an welchen einst die durch das Gesetz zu sanktionierende Verbindung der beiden scheiterte, als andere Veröffentlichungen je geben können. Es ist hier nicht der Ort, auf diese nicht nur den ernsten Musiker, sondern jeden, der auch dem großen Menschen Liszt in Liebe und Verehrung zugetan ist, interessierenden und bewegenden Fragen zurückzukommen.

In Bezug auf die Persönlichkeit der Fürstin Carolyne Wittgenstein bringt das neue Buch der *La Mara* in dem Kapitel »Steppenleben« noch einiges Neue aus der Jugendzeit der merkwürdigen Frau, sowie 28 Briefe der Gräfin Potocka an diese, die als Zeitdokumente für die damaligen gesellschaftlichen Anschauungen beachtungswert sind.

Der Hauptwert des Buches aber liegt in der Vielseitigkeit der Eindrücke, die man bei der Lektüre so zahlreicher Briefe enthält, und die von den allerverschiedensten Persönlichkeiten stammen. Wenn ich die Namen *Richard Wagner*, *Carl Tausig*, *Anton Rubinstein*, sodann *Gustav Freytag*, *Friedrich Hebbel*, *Alfred Meißner*, *Hoffmann von Fallersleben*, *Otto Roquette*, *Karl Gutzkow*, ferner *Buonaventura Genelli*, *Kaulbach*, *Rauch*, *Rietschel*, *Semper*, *Moritz von Schwind*, *Friedrich Preller*, *Julius Schnorr von Carolsfeld* und endlich *Klara Schumann*, *Pauline Viardot*, *Elisabeth Marr*, *F. J. Fétis*, *Leopold Damrosch*, *Edmund Singer* nenne, so ist ungefähr der Umkreis angegeben, in welchem sich diese reiche Korrespondenz bewegte.

Für unser Blatt, das doch im Grunde hauptsächlich musikalischen Interessen dient, liegt keine Veranlassung vor, auf den Inhalt von Briefen einzugehen, die sich z. B. ausschließlich mit Fragen der bildenden Kunst oder der Wissenschaft und Literatur befassen. Es sei nur versucht, das herauszugreifen und zu charakterisieren, was insonderheit für den Musiker und Musikfreund von Bedeutung ist. Und das allein schon ist ziemlich viel!

Vor allem werden uns dabei die Urteile interessieren, die von so verschiedenen Persönlichkeiten über Franz Liszt und sein Schaffen abgegeben werden. Man weiß, daß die Beurteilung Liszts lange Zeit noch beeinflußt war von seinem Ruhme als Virtuose. Der Ruf des schaffenden, selbstschöpferischen Genies, so wie er heute feststeht, brach sich erst langsam Bahn. Um so erfreulicher berührt es, wenn wir in recht vielen Briefen der Freunde des Hauses bereits auf Urteile über den Komponisten Liszt stoßen, die durch ihre Sicherheit und Klarheit, durch rechte Zuversicht und Glauben an die Zukunft der Lisztschen Kunst überraschen.

So schreibt der sympathische österreichische Poet *Alfred Meißner* 1857 an die Fürstin von Prag aus: »Nach Anhören der Lisztschen Messe (Graner Festmesse. D. Verf.) schon wollte ich Ew. Durchlaucht schreiben und Ihnen den unermeßlichen und unvergeßlichen Eindruck schildern, den dieses Werk auf mich gemacht.... Könnte ich doch diese unendlich, unendlich poesievolle Dichtung noch einmal hören! Das rauscht vorbei, unwiederbringlich und läßt nur einen Traum der sehnsuchtsvollsten Erinnerung zurück! Dieses incarnatus, dises et homo factus — welche Poesie!« Dann spricht er davon, daß ihm die Beethovensche Messe in gewissem Sinne fremd geblieben sei — »während die Messe Liszts mich mit einem Schlage in jene christliche Welt zurückversetzte, die ich längst vergessen, obwohl sie noch in mir lag, und die nun unnennbar rührend vor mir auftauchte, wie eine Erinnerung aus den Knabenjahren. Den Eindruck vergesse ich nie!« —

Gewiß ist das eine gewaltige Wirkung der reinen Poesie, die Liszts Werken entströmt. Man gedenkt bei Meißners Eindrücken der Goetheschen Verse:

». . . . an diesen Klang, von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.
Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab in ernster Sabbathstille;
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß!«

Über die Préludes äußert sich Alfred Meißner ebenfalls sehr bezeichnend: »Der Eindruck, den diese Dichtung auf mich hervorgebracht, ist mir ewig unvergeßlich wie der der Messe. Abermals fühlte ich mich wie von einer unirdischen Hand berührt, fühlte den Geisteshauch, der mich anwehte, auf meinen Augen, in meinem Haar. O gnädige Fürstin! Das ist ein Zeichen des Höchsten, was geschaffen ist — ich kenne diesen Hauch! Jedesmal, wo ich ihn empfinde, stehe ich dem Höchsten gegenüber!« ....

Und dann folgt das vorschauend-bedeutungsvolle inhaltsreiche Urteil: »Täuschen wir uns nicht, Durchlaucht! Bei seinen sogenannten Mitmenschen (sit venia verbo!) kann ein Genius, wie Liszt, so lange er lebt, nimmermehr die gebührende Anerkennung finden, eher müßte das allgemeine Gesetz, daß die unendlich größere Menge der

Menschen dumm, trivial, stumpf und aus eignen Mitteln urteillos ist, abgeschafft werden, und ebenso das zweite Gesetz, daß jedem das am meisten gefällt, was ihm homogen ist. Erst im Laufe langer Jahre können sich die seltenen Geister sammeln, die ihn verstehn, erklären — diesen werden es einst die Übrigen aufs Wort glauben. Mich macht es stolz und glücklich, daß ich es schon heute weiß und fühle, was er ist.«

Ähnlich im Inhalt lautet sein Ausspruch, Liszt sei nicht einer von jenen Genien, die schon früh alles geben, sondern einer von jenen, die erst spät, dann aber auch mit dämonischer Gewalt zum Durchbruch kommen. »Wer hätte,« meint er, »während seiner ersten Periode in Liszt den grandiosen Orchesterkomponisten von heute geahnt? So viel war schon da, und das größte sollte doch noch kommen!«

Auch der Dichter *Otto Roquette*, am meisten bekannt als Verfasser von »Waldmeisters Brautfahrt«, der im August 1858 auf der Altenburg zu Gast gewesen war, äußert sich in lebendiger Erinnerung an die dort empfangenen Eindrücke: »Noch immer glaube ich Rhapsodien zu hören und beklage es, nicht mehr davon gehört zu haben. Ich muß eilen, die glühende Häusermasse von Berlin zu verlassen, und hoffe erst am Meere, auf den Felsen von Arkona, einen Widerhall dessen ‚was man auf den Bergen hört' zu vernehmen.« Gemeint ist natürlich die nach Viktor Hugos Gedicht »Ce qu'on entend sur la montagne« benannte sinfonische Dichtung Liszts.

So berichtet auch unser noch lebender Meister *Felix Draeseke* von den Anregungen, die er durch Liszt auf der Altenburg erhalten, und denen er »sein klares musikalisches Bewußtsein, seine neue gewonnene künstlerische Zuversicht auf Sieg und bessere Zeiten« verdankt. Auch dieser Verehrer von Liszts Muse gehörte ja bekanntlich zu den tatkräftigen Pionieren der »Zukunftsmusik,« und zu denen, die frühe des Meisters musikalische Bedeutung erkannten. Die Fürstin beglückwünschte ihn zu einigen Artikeln über Liszts Kompositionen, und Draeseke dankt bewegt und freut sich, daß sein Gefühl ihn nicht getrogen, daß er nichts Falsches in die sinfonischen Dichtungen hineingedeutet, sondern die Intentionen Liszts richtig erkannt habe. Es handelte sich dabei neben anderem vorzüglich um die oben erwähnte »Bergsinfonie« und die »Festklänge«.

Auch *Leopold Damrosch*, der früher unter Liszt als Violinist der Weimarer Hofkapelle angehört und dann in Breslau ein Kapellmeisteramt bekleidete, berichtet der Fürstin von seinem Bestreben, die Lisztschen Kompositionen in Breslau durchzusetzen. Er schreibt, daß das Publikum sich erst allmählich z. B. mit den »Idealen« habe befreunden können, dann aber sei ein durchgreifender Erfolg zu verzeichnen gewesen.

Als besonders bemerkenswert müssen wir die Briefe von Liszts Landsmann und Freund, dem ausgezeichneten ungarischen Geiger *Edmund Singer*, bezeichnen. Sie sind 1856 von Budapest aus geschrieben und berichten der Fürstin von den rauschenden Erfolgen, die Liszt dort als Konzertgeber, Dirigent und Komponist errang. »Wenn Ew. Durchlaucht aus den schmelzenden, zündenden Klängen unsrer nationalen Volksweisen auf das warmblütige Volkstemperament die richtige Schlußfolgerung ziehen wollen, werden Ew. Durchlaucht sich erst überzeugen können, ob für Liszt ein größerer Enthusiasmus denkbar, als er ihn hier erlebt. Ich wünschte, daß Ew. Durchlaucht in jenen Momenten hätte zugegen sein können, wenn überall wo Liszt sich zeigte, im Nationaltheater, an öffentlichen Plätzen, oder in größeren Künstlerkreisen, minutenlang erdröhnende »Eljens« ertönten, um dem lieben großen Gast die allgemeinen Sympathien zu bezeugen; spontane Ausbrüche einer begeisterten Verehrung, welche den Meister manchmal bis zu Tränen rührten. Im »Hopfengarten«, meist von Vollblut-Ungarn besucht, hörte Liszt mit großem Interesse die berauschenden Melodien von den Zigeunern spielen, die er in so unvergleichlicher Weise in seinen Rhapsodien wiedergegeben hat. Diese Leute spielen ganz anders, wenn er zugegen ist; auch sie sind durchglüht vom Feuer und vom Stolze über seine Anwesenheit.«

Im einzelnen berichtet dann Singer noch von den großen Erfolgen, den bereits die beiden Generalproben der »Graner Festmesse« und dann die Aufführung selbst errangen. »Alles ging vortrefflich, und die den gewaltigen Raum des Doms füllende andächtige Hörerschaft, Se. Majestät den Kaiser an der Spitze, lauschte tief ergriffen den weihevollen Tönen. — Der Erzbischof- Primas von Ungarn celebrierte, umgeben von den hohen Würdenträgern der Kirche, die Messe mit all dem der hohen Feier entsprechendem Glanze. Aber trotzdem waren aller Augen auf den Chor gerichtet, um den Meister selbst zu sehen, der sein Werk mit sichtlicher Freude und Begeisterung leitete. — Am Nachmittage fand dann ein großes Volksfest statt, auf welchem Liszt mit seinen Freunden und Schülern (Pruckner, Tausig, Winterberger und auch meine Wenigkeit) sich einfand. Der Doktor unterhielt sich mit den Bauern, trank mit ihnen, und die Freude bei seinem Erscheinen und die brausenden Eljens, die ihm überall entgegen tönten, sprachen ihm den Dank für sein Erscheinen und den Stolz auf den genialen Künstler und Landsmann aus. —

Ähnlich enthusiastisch wurde Liszt bei seinen Konzerten im März 1858 in Prag gefeiert. Der genannte Alfred Meißner erzählt der Fürstin von dem großen Siege, den damals die »Dante-Sinfonie« neben den »Idealen« errang.

Auch eine knappe, aber sehr präzise Äußerung eines andern Freundes der Altenburg, des berühmten Chemikers Justus von Liebig, mag, weil sie aus einer ganz andern Sphäre stammt, hier Platz finden. Liebig verfolgte den Kampf um die Anerkennung und Durchsetzung der Lisztschen Musik mit starker persönlicher Teilnahme; er sagt der Fürstin, Liszt der Meister möge sich ja nicht entmutigen lassen; ihm selbst gehe es mit weit positiveren Dingen genau so wie jenem: »ich war aus allen Städten verjagt, gehenkt, gevierteilt, verbrannt und bin immer frisch und gesund. Es geht uns wie den Hollundermännchen; die kommen, wie man sie auch stellt, immer wieder auf die Füße, das kommt vom Blei am Ende; auf das Metall kommt es eben an.«

Die wertvollsten unter allen von hervorragenden Männern an die Fürstin gerichteten Briefe stammen von keinem Geringeren, denn *Richard Wagner*. Sie sind hier zum ersten Male der vollen Öffentlichkeit mitgeteilt, nachdem sie einem engeren Kreise bereits im Juli 1905 aus einem Abdruck der »Bayreuther Blätter« bekannt geworden waren. Will man sich ein unbedingt sicheres Urteil über das innerliche Verhältnis des großen, alles — und somit auch Liszt, den vergötterten Freund der Fürstin — überragenden Genius bilden, so ist man auch heute einzig angewiesen auf den eingangs erwähnten entscheidenden Artikel der »Bayreuther Blätter« vom Jahre 1900. Gewiß waren diese Beziehungen im ganzen recht harmonische, zumal in der Zeit, die hier in Betracht kommt. Auch für Wagner galt sie stets als die ehrfurchtgebietende

edle Frau, der er schreiben durfte: »Sie opferten der Liebe Alles — bleiben sie dabei —: opfern Sie selbst die Möglichkeit der Liebe nie auf!« — Als Liszt und die Fürstin ihn im Züricher Exil besuchen, äußert sich seine Freude in überströmender Weise, und vielfach tritt auch in den Briefen an die Fürstin der uns an Wagner stets so innig-traut berührende Humor hervor. Er nennt sie in den Überschriften »Liebe Kapellmeisterin« oder »Hochverehrter Magnificus!« Er bittet sie sogar aus der Ferne, den Freund zu überzeugen, daß er ohne ihn eigentlich nicht dauernd leben könne und hofft, sie werde nicht zurückbleiben, wenn Liszt sich entschlösse, mehr und öfters in Zürich zu leben. Diese Sehnsucht nach dem ihn verstehenden und »einzig ihm nahestenden Menschen« gibt sich in einem während der Rekonvaleszenz von einer Erkrankung geschriebenen Briefe in fast ärgerlicher und bitterer Weise kund. Er weiß, daß »all sein Lebensleid verschwinden würde, wenn er mit Liszt zusammenleben könnte«. »Vielleicht«, meint er, »würde auch ich Liszt etwas sein . . . . . ich beklage mich laut darüber, Liszt nicht das zu sein, was ich zu sein wünschte; er müßte somit einmal darauf verfallen sein, wie es anzufangen wäre, mit mir fortan zusammen zu leben. Ich — denke nur daran, und bezeuge damit, daß Liszt mir mehr ist, als ich ihm — was am Ende auch ganz natürlich sein mag. — Sie sehen, ich spreche mich nach meiner Stimmung aus: und diese ist rein verzweifelt, — denn ich bin mir bewußt, daß man mich verkommen läßt, verkommen im vollen Sinne des Wortes. Zu spät werdet Ihr Alle Euch dess' bewußt werden. Nun, ich kann dagegen nichts haben, namentlich wenn mich die ‚Welt' verkommen läßt: aber daß Ihr das doch nicht einmal fühlt, das macht erst die Öde um mich her so recht zur Pein.« —

Dieser Schmerzensschrei einer einsam dahinlebenden und dennoch nicht verzagenden, vielmehr die unsterblichsten Werke schaffenden Künstlerseele berührt uns als der furchtbarste Kontrast in der Zeit, wo auf der Altenburg sich Liebe, Freundschaft, Kunst und Geselligkeit in freiem, durch keine tieferen Leiden beengtem Verein freudig blühend äußern konnten.

Aber die Erhabenheit des Wagnerschen Geistes überwand auch die verzweifeltsten Stimmungen, und so schließt er einmal einen Brief mit den schönen Worten: »Und nun tausend herzlichen Dank für Ihre großmütige, unerschütterlich treue Freundschaft! Halten sie mich nie für undankbar, sondern nur für unglücklich; auch nie für verzweifelnd, sondern nur für resigniert!«

Hat die Fürstin diese Sehnsucht, diese Freundschaft, diese Leiden eines heißen Künstlerherzens ganz verstanden? Wohl besitzen wir viele schöne edle und in manchen Beziehungen auch Verständnis verratende Worte der Fürstin an Wagner; indessen wird man doch feststellen müssen, daß ihr das innerste Wesen Wagnerischer Kunst im letzten Grunde fremd geblieben ist, ebenso wie z. B. Goethe und somit das Geheimnis deutschen Wesens überhaupt.

Und endlich muß man in Betracht ziehen, daß sie als liebende Frau allmählich immer mehr von der Sorge gequält wurde, der wachsende Ruhm Richard Wagners, der künstlerisch mächtigsten Persönlichkeit könne den Stern Franz Liszts überstrahlen! So sind wohl die Beziehungen später kühler geworden.

Eine Stelle aus einem Briefe Wagners an die Fürstin aber darf wegen ihrer außerordentlichen Bedeutung gerade in einer Musikzeitschrift nicht übergangen werden. Man kennt des Meisters Verehrung für Calderon. Er spricht davon, daß ihn »an großen Dichtern immer das mehr reize, was sie verschweigen, als was sie aussprechen. Die eigentliche Größe eines Dichters lerne er fast mehr aus seinem Schweigen, als aus seinem Sagen kennen, und hierdurch sei ihm Calderon so groß und teuer geworden.« Und nun folgt das bedeutungsvolle Wort: »Das, was mich die Musik so unsäglich lieben läßt, ist, daß sie Alles verschweigt, während sie das Undenklichste sagt: sie ist somit, genau genommen, die einzige wahre Kunst, und die anderen Künste nur Ansätze dazu.«

Man ersieht aus den hier mitgeteilten Proben und der gesamten Beleuchtung, welche ich dem Buche »Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg« habe angedeihen lassen, daß es gewiß für jeden etwas Interessantes bietet, und daß es nicht nur für den Musiker, sondern auch für jeden Menschen von Bedeutung ist, der hervorragende Vertreter von Kunst, Wissenschaft und Literatur in ihren eignen, unmittelbaren und damit in keiner Weise beengten brieflichen Äußerungen an eine geistvolle Frau kennen lernen will. Was aber diese Frau im Leben unsres Franz Liszt bedeutet, und daß sie dieses edle Leben so harmonisch gestaltet, ihm unter erheblichen inneren und äußeren Opfern ihre ganze Persönlichkeit, ihr ganzes Sein gewidmet hat und somit den Meister zu dem gemacht hat, was er uns stets ist und bleiben wird, das tritt aus diesem Buche von neuem deutlich und klar zu Tage.

Klassische und neudeutsche Richtung 1856.

Interessante Streiflichter auf das Verhältnis der Neudeutschen zu den Vertretern der klassischen Musikrichtung werfen einige Rückblicke auf die Mozartfeier im Jahre 1856, welche *Bunge* und *Seidl* im Anhaltischen Staatsanzeiger veröffentlicht haben. Geheimer Hofrat *Rud. Bunge* schreibt in No. 23 u. a.: ... Zu bemerken wäre noch, daß die heute vor fünfzig Jahren von ganz Deutschland begangene 100jährige Geburtstagsfeier Mozarts in die Zeit der heftigsten musikalischen Kämpfe und Gegensätze zwischen den Anhängern der damals noch fast allein dominierenden klassischen, d. h. Mozart-Beethovenschen und denen der durch ihre ersten Erfolge ermutigten jungdeutschen, d. h. also Liszt-Wagnerschule fiel. Es ist von Interesse, aus den Berichten der damaligen Musikzeitungen die Stellungnahme der letztern zu dem hundertjährigen Erinnerungsfeste der erstern zu entnehmen, wenn dies auch eigentlich nur »zwischen den Zeilen« zu lesen ist. So beschloß der Gemeinderat der Stadt Zürich, wo ich mich damals befand, die Mozartfeier durch Veranstaltung eines großen Konzertes zu begehen und die Leitung desselben dem damals als politischer Flüchtling dort lebenden Richard Wagner zu übertragen. Man schickte daher eine städtische Deputation mit der üblichen Einladung zu ihm. Allein Wagner lehnte dieselbe trocken ab. Die Züricher Blätter der damaligen Zeit sagten in ihren Festberichten in bissiger Weise, »daß dadurch der Feier in keiner Weise Abbruch geschehen sei«, indem der festlich geschmückte Konzertsaal bis auf den letzten Platz gefüllt war. Der Bericht machte auf mich damals den Eindruck, wie die bekannte Geschichte vom Fuchs mit den Trauben. Auch in Weimar, wo Franz Liszt damals Hofkapellmeister war, und das ganz unter dem Einflusse der Jungdeutschen stand, war vom Großherzog für den 27. Januar eine festliche Vorstellung des »Don Juan« befohlen und von der Intendantur auch auf dem Theaterzettel angekündigt

worden. Wegen angeblichen Unwohlseins des Hofopernsängers Herrn v. Milde unterblieb aber die Festvorstellung, und das Hoftheater war abends geschlossen.

Bei der Wiener hundertjährigen Mozartfeier setzten die Jungdeutschen es durch, daß Franz Liszt zum Leiter des Festes ernannt und ihm in Gegenwart der k. k. Majestäten, der Erzherzogin Sophie und des Erzherzogs Franz Karl, sowie der gesamten Elite der Residenz im k. k. Redoutensaale vom Gemeinderate Wiens ein kostbarer Taktstock aus Ebenholz mit reicher Gold- und Silbereinfassung und einer ehrenden Inschrift, zahlreiche Geschenke von immensem Werte aus Gold und Silber überreicht und durch das Erscheinen zahlloser, überschwenglich gedichteter, nur Liszt feiernder und Mozart nicht einmal erwähnender Dithyramben aus der beabsichtigten Mozartfeier eine vollständige Lisztfeier gemacht wurde. Darob natürlich ungeheure Siegesfreude im Lager der Jungdeutschen, die infolgedessen in ihren Blättern die »Alten« nun als vollständig überwunden und »begraben« verkündeten. Daß diese es aber nicht waren und auch heute noch nicht sind, zeigt unser jetziges Mozartfest. Aber es ist doch schön, in einer Zeit zu leben, in welcher diese unschönen Kämpfe in der Kunstwelt längst vorüber sind, und die Nation in dankbarer Anerkennung keinem ihrer großen Meister das »suum cuique« verweigert.

Darauf zitiert Prof. Dr. *Arthur Seidl* in No. 25 die Ausführungen des Wagnerbiographen Glasenapp über den Züricher Fall und nennt sie eine geradezu belustigende Aufklärung. Sie lautet: »Wie noch in jedem früheren Winter war er (Wagner) auch in diesem Jahre wiederholt darum angegangen, in den alljährlichen Abonnementskonzerten der Züricher Musikgesellschaft in gewohnter Weise die Leitung einer Beethovenschen Sinfonie oder einer andern Vorführung zu übernehmen. Insonderheit wurde ihm die Direktion der für den März 1856 beabsichtigten Mozartfeier angetragen. War nun aber schon seine (damals sehr) unzuverlässige Gesundheit ein Verhinderungsgrund für die Annahme dieses Antrages, so gab es doch außerdem noch anderweitige, schwerwiegende künstlerische Bedenken dagegen, die in der Mangelhaftigkeit des ihm zur Verfügung gestellten instrumentalen und vokalen Tonkörpers ihre Ursache hatten. Als daher die Nachricht seiner Ablehnung der ihm angetragenen Leitung der Mozartfeier ohne jede Begründung in die Öffentlichkeit gedrungen war, sah sich Wagner unterm 15. Februar zu nachstehender Erklärung in der Züricher ‚Eidgenössischen Zeitung‘ veranlaßt: ‚Ich habe sowohl der hiesigen Musikgesellschaft, die mich anging, in ihrem vierten Abonnementskonzerte eine mögliche Auswahl Mozartscher Stücke zu dirigieren, als auch dem diesjährigen Theaterdirektor, der mir die Leitung einer Mozartschen Oper antrug, ablehnend geantwortet, weil meine Gesundheit durch derartige Anstrengungen bereits so angegriffen ist, daß ich in Übereinstimmung mit meinem Arzte für diesen Winter zunächst mich bestimmen mußte, weder Abonnementskonzerte noch Theatervorstellungen mehr zu dirigieren. Doch kann ich zu meiner Rechtfertigung, wenn sie nötig wäre, die öffentliche Andeutung nicht unterlassen, daß ich noch heute einer Mozartfeier selbst meine Gesundheit zu opfern bereit bin, wenn mir durch ein entsprechendes Opfer der hiesigen Kunstfreunde eine würdige Aufführung des ‚Requiem‘ in einem geeigneten, an sich leider fehlenden und daher besonders herzurichtenden, Lokale mit einem genügenden gemischten Gesangschor und einem vervollständigten Orchester ermöglicht wird.‘ Den hiermit verlautbarten Anforderungen an ihre Opferwilligkeit nachzukommen, fanden sich die angerufenen Kunstfreunde leider nicht geneigt, so sehr die seit Jahren durch den Meister empfohlenen Maßnahmen dem gesamten Züricher Konzert- und Musikwesen für alle Zukunft entscheidend zugute gekommen wären. Damit war aber durch ihr eigenes Verhalten, sowohl für dieses als auch für alle folgenden Jahre, die Beziehung zu Wagner als Dirigenten ein für allemal unwiderruflich durchschnitten. Nie wieder hat Wagner eines der Musikvereinkonzerte oder eine der dortigen Theatervorstellungen dirigiert.« Über den Weimarischen schreibt Dr. *Seidl* folgendes:

»Über den mysteriösen Fall: Absage bezw. Hintertreibung einer Mozart-Feier zu Weimar selbst, ließ sich im Augenblick allerdings Näheres nicht ermitteln, wo nicht wiederum der besondere Umstand, daß Liszts Aufenthalt zur Mozart-Feier in Wien (also seine Abwesenheit von Weimar) zum mindesten für die Zeit vom 16. Januar bis 2. Februar 1856 aus Briefen glatt nachweisbar ist; vielleicht ist Herr Kammersänger *Rudolf v. Milde*, Dessau, in der angenehmen Lage, zu der damaligen Absage seines verstorbenen Herrn Vaters Aufklärendes nachträglich noch feststellen zu können.«

Auf den Bericht *Bunges*, man habe in Wien aus einer Mozartfeier eine überschwengliche Lisztfeier gemacht, erwidert Dr. *Seidl:* Sehr aufschlußreich für die »Tendenz« solcher etwaiger Überschwenglichkeiten und ihre eigentliche (vermutliche) »Adresse« steht den geschilderten Vorgängen jedenfalls gegenüber das famose Faktum, auf das der Unterzeichnete schon in seinen »Wagneriana« Bd. II: »Rob. Schumann und die Neudeutschen«, S. 265—269) mit allem Nachdruck hingewiesen hat — und zwar nach Franz Liszts »Briefen an die Fürstin Wittgenstein«: Frau Klara Schumann, die Mozart-Priesterin absoluten Schönheitskultes, sie, die es später über sich gebracht hat, in ihrer »Gesamt-Ausgabe« der Werke ihres Gatten Schumanns öffentliche Widmung des Op. 17 an Franz Liszt vollkommen zu unterdrücken, sie hatte es kurzweg abgelehnt, an jener Wiener Mozartfeier solistisch sich irgend zu beteiligen. In den »Bayreuther Blättern« 1900, 4.—5. Stück, heißt es (aus zwar anonymer, aber ersichtlich authentischer Quelle) wörtlich hierüber:

»Wir erfahren aus den Briefen, daß Klara Schumann es verweigerte, bei dem Festkonzert, welches in Wien zu Ehren Mozarts im Jahre 1856 unter Liszts Direktion gegeben wurde, mitzuwirken, Klara Schumann, welche durch Liszt in jeder Weise gefördert worden war, sie, die Witwe Robert Schumanns, für welchen Liszt in frühester Zeit (und immer wieder — d. Ref.) enthusiastisch eintrat! Und wenn es sich noch um ein Konzert mit Lisztschen Kompositionen gehandelt hätte! ... Doch, wir mögen uns bei diesem unwürdig-kleinlichen Gebahren seiner ihm Dank schuldigen, zu Feinden gewordenen, Genossen nicht aufhalten und verlassen dieses Thema, welches für uns nur durch Liszts Großmut eine Bedeutung erhält, mit den Worten, welche er über Robert Schumanns Grab an seine Freundin richtete: ‚Die fünf Platanen um das Grab von Schumann sind ein ergreifendes Bild, welches ich bei einem nebligen Tag betrachten werde. Sie versinnbildlichen die Schule Schumanns nach seinem Tode — Klara, Joachim, Brahms, Bargiel und Dietrich. Hiller hätte (in einem vorher erwähnten Aufsatz) sie besser verwenden können!‘«

In welch unvergleichlich vornehmer Weise sich Liszt, ein zweiter Sarastro, solchen Quertreibereien der Schumann-Mendelssohn-Clique damaliger Zeit (die im Jahre 1860 dann durch das bewußte Manifest den »Neudeutschen« die Existenzberechtigung überhaupt direkt absprach), sowie an seinen faktiösen Widerpartnern auch

anderweitig zu »rächen« pflegte, das habe ich a. a. O. genau noch mit verzeichnet. Und historisch verbürgt bezw. sattsam bekannt ist überdies die Großtat Liszts, wonach er zur Beethoven-Feier im Jahre 1870 die für das Bonner Beethoven-Denkmal noch fehlende, also von den Beethoven-Enthusiasten noch nicht aufgebrachte, ganz erkleckliche Summe mit eigenen Konzerten rasch zusammenspielte.

So, und nicht anders, sahen also die Dinge, Bewegungen wie Strömungen jener Tage in Wahrheit aus; nicht etwa die Neudeutschen, Jung-Weimaraner, sondern die »Klassizisten« und der sogen. »Leipziger Ring« waren die »Spielverderber« der damaligen Mozart-Feier. Das läßt sich dank den erschlossenen Quellen einer unerbittlich nachprüfenden Historie heutigen Tages gottlob sehr genau bereits übersehen. Das war auch, ohne alle persönliche Polemik natürlich, zur rein sachlichen Feststellung klärlich hier einmal zu sagen.

Zum Begriff des Gedenkblattes.

Gleichzeitig eine Abwehr in eigener Sache.

Prof. *Rud. Fiege* wendet sich S. 91 dieser Blätter gegen mein dem Sänger *Eduard Mantius* zu seinem 100. Geburtstage am 18. Januar dieses Jahres gewidmetes, in der »Cosmopolitain« II, 3 Seite 29 abgedrucktes Gedenkblatt, indem er dem von mir wiedergegebenen Urteil über den Sänger gegenüber feststellt, daß Mantius »für seine Zeit wohl ein achtbarer und sehr geschätzter Sänger war, in unserer Zeit aber für eine erste Bühne nicht ausreichen würde«, und darin ein wichtiges Beispiel für die große Unzuverlässigkeit zeitgenössischer Urteile über musikalische Leistungen erblickt.

Der Tendenz Prof. Fieges wird man gerne beipflichten: natürlich ist die persönliche Anschauung unvergleichlich wertvoller, als die Lektüre dessen, was andere angeschaut zu haben behaupten. Nur fehlt sie uns leider für die Vergangenheit. Mantius war 1830 bis 1857 Mitglied der Berliner Hofoper, ich habe den Nachteil, erst 1873 geboren zu sein. Die von mir wiedergegebene Beurteilung des Sängers ist, wie die Quellenwerke zeigen, die einstimmige Meinung der Zeitgenossen, ausgenommen Herrn Prof. Fiege, und von mir unter Vergleichung der mir zugänglichen Tatsachen zusammengestellt. Trotzdem ich somit die opinio communis wiedergegeben habe, habe ich aber — und nun komme ich zu dem einzigen Punkt, in dem ich Prof. Fiege widersprechen muß, weil er Tatsächliches unrichtig wiedergibt — nicht das gesagt, was mir Prof. Fiege in den Mund legt (daß Mantius ein ungewöhnliches schauspielerisches Talent gewesen sei, als Georg Brown usw. Unübertreffliches geleistet habe), sondern wörtlich folgendes: »Seiner Stimme wird Klangschönheit, Kraft und Lieblichkeit, seinem Vortrag gesangstechnische Sauberkeit, Stil und ungewöhnliches schauspielerisches Talent nachgerühmt. Insbesondere habe ihn sein frischer Humor als ‚Postillon', ‚Georg Brown' usw. Unübertreffliches leisten lassen. . . . Wie sehr der Erfolg, den Mantius dauernd als Bühnensänger hatte, auf seine Stimme und seine künstlerische Begabung zurückzuführen ist, geht daraus hervor, daß er, wie uns Fétis berichtet, von so kleiner Figur war, daß man ihn kaum als bühnenfähig ansehen konnte.«

Es bedarf dieser Richtigstellung der Citate, die Prof. Fiege aus meinem Gedenkblatt entnimmt, denn in der unrichtigen ihnen gegebenen Fassung sind sie geeignet, mich mit Recht zu diskreditieren. Und damit komme ich aus dem Persönlichen zum Allgemeinen. Das Gedenkblatt ist leider dadurch diskreditiert worden, daß seine Verfasser sich häufig von dem Gedanken beherrscht gezeigt haben, sie müßten ihren Helden durchaus verherrlichen. (Von jenen Fabrikanten von »Gedenkblättern« — nomina sunt odiosa —, die lediglich der Neugierde des Publikums auf allerhand, verbürgte oder unverbürgte, menschlich wertvolle oder wertlose, Anekdoten entgegenkommen wollen, sei gänzlich geschwiegen.) Durch diesen Gedanken aber entwertet der Verfasser von vornherein sein Gedenkblatt! Grade das soll er nicht. Sondern er soll von der anders, vielleicht höher, gelegenen Warte unserer Zeit herab reden. Nicht der Held des Gedenkblattes soll das Wertvolle sein, sondern seine Betrachtung durch den Verfasser. Dieser soll als »ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht« erscheinen. Allerdings setzt dies voraus, daß der Verfasser — sehen kann, und das will freilich mehr sagen, als daß er Anekdoten zusammenschreiben kann. So betrachtet, ist das Gedenkblatt geeignet, allerhand Anregungen zu geben, Perspektiven zu öffnen. . . . Man studiert die Geschichte, auch die Musikgeschichte nur an den Individuen. In erster Linie natürlich an den Größten und Großen. Aber auch die Kleinen haben mancherlei zu sagen, und es gewährt oft einen intimen Reiz, ihnen nachzugehen, soweit das vorliegende Material zuläßt. Wozu mich dieser Mantius anregte, sagte ich in den einleitenden Worten meines Gedenkblattes, die hier den Schluß meiner Ausführungen geben mögen: »Wer von der jüngeren Künstlergeneration kennt den Sänger *Eduard Mantius* noch? Und doch war er um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts einer der besten und beliebtesten Opern-, Oratorien- und Liedersänger, und später noch lange Zeit ein sehr gesuchter Gesanglehrer, auch Komponist einer Anzahl von Liedern. Dieses schnelle Vergessen hat einen Schimmer von Tragik, und es schadet nichts, wenn dem ausübenden Künstler diese Tragik zum Bewußtsein kommt und ihn erkennen läßt, daß schließlich nicht der Erfolg unbedingt recht behält, sondern die häufig im Verborgenen bleibende Wirkung, die wahre Kunst auf ein edles und kunstbegeistertes Herz hervorzubringen vermag! Von diesem Standpunkt aus mag es gerade den ausübenden Künstler interessieren, den Schicksalen des berühmten Sängers zu folgen.«

Ein Gedenkblatt freilich, wie ich es gerne geschrieben hätte, hat, wie ich eingestehen muß und gerne eingestehe, Prof. Fiege S. 91 dieser Blätter niedergelegt: einen Blick aus unserer Zeit auf die vergangene. Denn er hatte ein unvergleichlich vollkommeneres Material zur Stelle als ich: die eigene Beobachtung. Ihren Wert ans Licht zu stellen bin ich von Herzen Bundesgenosse!

Dr. Max Arend.

Monatliche Rundschau.

Baden-Baden. Die dieswinterlichen Abonnements- und Sinfonie-Konzerte haben wie alljährlich im November vorigen Jahres begonnen, und es fand das erste Abonnements-Konzert unter Mitwirkung von Professor

Cesar Thomson-Brüssel und *Elsa Schweitzer*, Opernsängerin aus Frankfurt a. M. statt.

Im zweiten November-Konzert spielte *Gabrilowitsch* das Bdur-Konzert von Brahms. *Gabrilowitsch* ist ein Klavierspieler ersten Ranges, seine pianistischen Darbietungen, speziell die Wiedergabe des Brahmsschen Konzertes verdienen das höchste Lob. Frau *Senger-Bettagne* sang im großen dramatischen Stile; die Arie der Elisabeth aus Tannhäuser, die Agathen-Arie aus dem Freischütz sowie Lieder von Strauß gaben ihr reichlich Gelegenheit, ihr Können zu zeigen.

Das dritte Konzert brachte als Solisten *Joan Manén*, Violinvirtuosen aus Barcelona mit der »Symphonie espagnole« Op. 21 von Lalo für Violine und Orchester und kleinere Stücken von Beethoven und Ernst.

Manén ist ein Künstler von bestrickenden Eigenschaften, alles an ihm ist höchste Vollendung, der Ton von einer seltenen Elastizität und Schattierungsfähigkeit, die Technik blendend und das ganze Spiel durchwärmt von südlicher Glut. Frau *Dina Mahlendorf* aus Straßburg sang »Elsas Traum« aus Lohengrin sehr befriedigend und Lieder von Eckert (»Wenn ich mit Menschenzungen redete«, — eine banale Komposition), Wolf und Stark. Das Konzert enthielt außerdem eine Festouvertüre von Walter Petzel (an sich unbedeutend, jedoch sehr gut instrumentiert) und einen »feierlichen Marsch« von A. Lorentz, beide Werke von den Komponisten selbst dirigiert.

Eine Oratorien-Aufführung des Cäcilien-Vereins vermittelte uns die Bekanntschaft des Weihnachtsoratoriums von Saint-Saëns (eine wenig bedeutende Komposition) und die »Legende der heiligen Cäcilie«, ersteres Werk für Soli, Chor, Streichquintett, Harfe und Harmonium, letzteres für Soli, Chor und Orchester, komponiert von *E. Stehle*. Wenngleich sehr geschickt gemacht, ist doch die Komposition ohne großen innern Wert. Derartige Werke können keinen bleibenden Eindruck hinterlassen, um so weniger, wenn das Ganze unter unzulänglicher Direktion zu leiden hat, wie dies bei Herrn *O. Schäfer* der Fall war.

Ein Konzert zum Besten der Hilfstätigkeit des roten Kreuzes für Südwestafrika fand unter Mitwirkung der vereinigten Männergesangveine Badens und des Konzertmeisters *Heinrich Burkhardt* statt. An den à cappella-Volksliedern konnte man seine Freude haben, Reinheit der Intonation, gute Textaussprache und dynamische Schattierungen verbunden mit sehr klangvollem, stimmlichem Material vereinigten sich zur Erzielung eines ungetrübten Genusses. Besonders möchte ich von den unter Leitung des Herrn *Beines* vorgetragenen Chören »Prinz Eugen« (nach den ältesten Aufzeichnungen von 1711) hervorheben. Weniger gefiel mir die Schubertsche »Allmacht« für Männerchor, Sopran-Solo und Orchester, bearbeitet von Liszt, das Sopran-Solo sang Fräulein *Schenker* aus Karlsruhe; im Verlauf des Abends bot dieselbe noch zwei Lieder von Grieg: das wundervolle »Sommerabend«, wohl eines der schönsten Lieder Griegs und »Guten Morgen«. Namentlich mit dem ersten Liede machte die Sängerin einen starken Eindruck. Herr Konzertmeister *Burkhardt* spielte das amoll-Konzert von Vieuxtemps und die sehr schwierige Polonaise von Laub. Beide Stücke haben als Komposition für mich wenig Anziehendes, die Ausführung des Herrn *Burkhardt* ließ jedoch nichts zu wünschen übrig. Herr *Burkhardt* spielte in zwei weiteren Konzerten das dmoll-Konzert von Wieniawsky und das Adur-Konzert von Mozart und bot damit völlig einwandfreie Leistungen. Weiterhin spielte Herr *Oscar Brückner*-Wiesbaden das interessante Violoncell-Konzert in Cdur von d'Albert, außerdem kleinere Stücke von Bach, Mozart, Servais und von Goëns. Herr *Brückner* ist ja zweifelsohne ein sehr guter Violoncell-Künstler, schade, daß er in der Cantilene oft zu weichlich wird.

Fräulein *Tilly Koenen*, Konzertsängerin aus dem Haag, sang die Arie der Susanne aus der »Jungfrau von Orleans« von Tschaikowsky und Lieder von Schubert und Wolf. Fräulein *Koenen* ist im Besitz einer sehr schönen Altstimme. Die zum Schluß mit Orchesterbegleitung gesungene Kantate von Mozart: »Die ihr des Weltalls Schöpfer ehrt« bewies, daß die Sängerin auch viel gelernt hat. —

Ein phänomenaler Klavierspieler, den man nur bewundern kann, ist Herr *W. Backhaus* aus Manchester: die mit Orchesterbegleitung gespielte Burlesque von Richard Strauß, die Etüden von Chopin und die als Zugabe gespendete »Don Juan-Fantasie« von Liszt waren eminente Leistungen.

Das bedeutendste Abonnementskonzert war das fünfte, es gehört in den Rahmen der Sinfonie-Konzerte, brachte zwei große Orchesterwerke und nur einen Solisten, wodurch es angenehm gegen die andern Konzerte abstach, in welchem die Solisten die Hauptsache waren. »Don Juan«, Tondichtung von R. Strauß, eröffnete den Abend, und Herr Kapellmeister *Hein* brachte dieses schwierige und komplizierte Werk, unterstützt durch das auf 70 Künstler verstärkte Orchester zum besten Gelingen. Die Ausführung der »sinfonischen Fantasie« Op. 7 für großes Orchester, Tenor-Solo, Chortenöre und Orgel von Volkmar Andreae war zwar nach jeder Richtung hin zu loben, doch konnte der aufgebotene orchestrale Massenapparat die meist große Dürftigkeit der Erfindung nicht verdecken.[1] Für die lange und ärmliche Melodie der Chortenöre in stetem unisono, für den steten Lärm der Pauken und der fast wild gewordenen großen Trommel entschädigte einigermaßen der gegen den Schluß eintretende Gesang des Solo-Tenors. Hier endlich gibt der Komponist eine schöne und breite Melodie, bald aber folgt wieder im Orchester ein endloser Orgelpunkt mit Harmonien, die sich zu Kakaphonien verdichten. *Andreae* hat sich aber mit diesem Werke zweifellos als glänzender Orchestervirtuose dokumentiert. Herr *Felix Senius*, Konzertsänger aus Petersburg sang außer dem Tenor-Solo in vorgenanntem Werke eine Arie von Mozart, Lieder von Schubert, Wolf und Berger. Ich stehe nicht an, Herrn *Senius* für einen der ersten lebenden Tenoristen zu erklären. Stimmlich verbindet er den strahlenden Glanz des Heldentenors mit der Weichheit einer lyrischen Stimme.

Die Sinfonie-Konzerte brachten bis jetzt: Brahms (Ddur) Eroica und Violinkonzert von Beethoven (Violinkonzert Herr *Hellmich)*, Mendelssohn (amoll) und Mozart (Cdur). Herrn Kapellmeister *Hein*, welcher diese Sinfoniekonzerte sehr sorgfältig vorbereitet und dann, unterstützt von dem trefflichen Orchester dementsprechende Aufführungen bietet, wäre nur zu wünschen, daß das Publikum diese Bestrebungen mehr würdigte. Jedenfalls ist es sehr bedauerlich, wenn der größte Teil des Publikums die Leistungen einer mittelmäßigen Sängerin anziehender findet als die Offenbarungen unserer größten Meister.

Gabrilowitsch dirigierte ein Konzert ausschließlich russischer Komponisten, Rimsky-Korsakoff »Scheherezade«

[1] Siehe auch den Bericht aus Dresden über das Andreaesche Werk. D. Red.

Wieniawsky »Violinkonzert«, Borodin »Steppenskizze« und Gabrilowitsch »Ouverture-Rhapsodie«. *Gabrilowitsch*, der früher schon einmal die Sinfonie-pathétique von Tschaikowsky aufführte, bewährte sich auch diesmal als temperamentvoller Dirigent. Seine eigne Ouvertüre ist ein schönes und sehr gut instrumentiertes Werk.

Von fremden Kammermusik-Vereinigungen gastierte das Münchener Streichquartett *Kilian*, *Knauer*, *Sollnhals* und *Kiefer*. Im Quintett von Mozart trat Herr *A. Walch* (Klarinette) hinzu.

Wenn ich zum Schluß der »Société de Concerts des Instruments anciens« aus Paris gedenke, so freue ich mich, einen großen und berechtigten Erfolg dieser höchst bedeutenden Künstlervereinigung konstatieren zu können.

M. Kretschmar.

Berlin, 12. März. Die Oper hält den gewissenhaften Berichterstatter in Atem, und doch liefert sie ihm wenig Stoff, denn über die vielen Gastspiele — in dieser Woche sind es vier — zu berichten, böte zu wenig Interesse. Wieder aber konnte man feststellen, daß unsere Ansprüche an die Sängersleute doch höher sind, als die man an andern Orten an sie stellt. So gab die in Dresden hochgefeierte Frau *Wedekind* die Barbier-Rosina und die Schwarze Domino-Angela, ohne uns künstlerisch zu entzücken oder zu beglücken. Ihrer behenden Koloratur fehlt doch die letzte Vollendung und die Vielseitigkeit der Stimmkünste, denn als Tonblumen verwendet sie allermeist nur die ihr geläufigen Triller und chromatischen Läufe. Im Melodiegesange klingt der Ton nicht vornehm genug und hat auch nicht die genügende Pasta. Das Spiel ist munter, doch ohne alle Beseelung. — Welch' eine Künstlerin ist dagegen doch die *Prevosti*, die ich jetzt wieder — vielleicht zum 20. Male — als Traviata hörte, und die mich wieder erfreute und rührte. Ihre Stimme hat sich von einer Schwäche, an der sie eine Zeitlang litt, erholt. Aber die Hauptsache ist, daß sie eine Seele besitzt und sie zum Erklingen bringt. Man durchlebt mit ihr die Handlung und leidet mit ihr. Sie singt keine Arien und läßt keine Koloraturkünste los, sondern sie verwendet den Gesang immer als Ausdrucksmittel. Es ist erstaunlich, wie sie selbst eine bunte Tonfigur, eine Stakkatogruppe oder einen schnellen Lauf in ihr Spiel einzubeziehen weiß. — War das ein Jubeln im Theater und dann ein Preisen in den Zeitungen, als — gerade an Wagners Todestage — in der Komischen Oper G. Donizettis Possenoper Don Pasquale in Szene ging! O. J. Bierbaum hat den Text neu übersetzt, was ja durchaus erfreulich ist. Wenn er aber hofft, daß dadurch die Oper nun in Deutschland heimisch gemacht würde, so verstehe ich meinerseits das nicht. Die Buffonerie des Barbier von Sevilla finde ich reizvoll, seine Musik ungemein lieblich. Auch die des Don Pasquale ist zum Teil recht anmutig, der verlogene Text aber müßte doch jedem widerwärtig sein. — Übrigens ist die beklagenswerte Tatsache festzustellen, daß wir uns wieder von den Banden fremder Kunst auf der Bühne umschlingen lassen. In den Schauspielhäusern herrschen die französischen Gemeinheitsstücke, die man in Deutschland fleißig nachahmt, in den Opernhäusern verdrängen seichte fremdländische Werke die heimischen. Man konnte in der Königlichen Oper die Mignon gewiß zehnmal so oft wie den Freischütz hören, und die Bajazzi standen weit häufiger auf dem Spielplane als alle Lortzingschen Opern zusammen. Die Komische Oper hat ihr Dasein bis jetzt nur von französischen und italienischen Werken gefristet, denn der Corregidor scheint bereits wieder zurückgelegt zu sein.

Die großen Konzertvereinigungen brachten sämtlich in den letzten Wochen große neue Werke, aber keins derselben hatte Erfolg. Die Königliche Kapelle gab nachträglich, als *Felix Weingartner* von seiner Amerikareise heimkam, einen Mozartabend, der aufs schönste verlief und namentlich durch die prächtig ausgeführten Sinfonien No. 40 gmoll und No. 41 Cdur erfreute. Schon acht Tage darauf folgte das nächste Konzert, in dem die sinfonische Dichtung »Sir John Falstaff« von *H. Kaun* ihre Erstaufführung erlebte. (Da ich an diesem Abende in der Oper des Westens war, muß ich über die Neuheit nach den Notizen eines Kollegen berichten.) Fast allen neuen Werken dieser Gattung kann man dasselbe Zeugnis ausstellen. Sie wollen hoch hinaus und es fehlt ihnen zum Fluge die musikalische Phantasie. Kunstreich gezeichnet und bunt gemalt wird allerdings, aber es kommt kein beseeltes, charakteristisches Kunstwerk zu stande. Sir John war dick. Mußte darum die Instrumentierung auch dick und unbeholfen sein? Sir John gefiel sich auch in lauttönenden, hohlen Phrasen. Mußte darum das Blech und das Schlagzeug so reichlich angewandt werden? Immerhin zeigte der Komponist, daß er ein guter und kenntnisreicher Musiker ist. — Die Singakademie unter Prof. *G. Schumann* machte uns mit dem Oratorium »Die Apostel« von *Edward Elgar* bekannt. Es soll der erste Teil einer Trilogie sein, deren zweiter Teil die Missionstätigkeit der Apostel, deren dritter das Letzte Gericht und das Neue Jerusalem zum Inhalte haben würde. Der Tonsetzer hat es sehr ernst gemeint, hat nach dem Höchsten gestrebt und auch gezeigt, daß er ein gelehrter Musiker und gewandter Kontrapunktiker ist. Was aber der Kommentator seines Werkes, J. Buths, sagt, der auch die 87 Leitmotive desselben anführt, daß E. Elgar nun mit Fug und Recht zu den größten Musikern aller Nationen zu zählen sei, das bedeutet eine ganz gewaltige Überschätzung des Komponisten. Dieser hat sich den Text zu seinem Oratorium selbst aus Bibelworten zusammengestellt. Christus tritt nur auf, wo es mit den Aposteln geschehen kann, sein Leiden und Sterben nimmt weniger Raum ein als der Verrat und das Ende des Judas. Auch Maria Magdalena ist breit behandelt, und das Textbuch erlangt durch die Herbeiziehung nebensächlicher Dinge eine Buntheit, die wir bei Oratorien sonst nicht kennen und nicht lieben. Das Werk fordert einen mächtigen Chor und sieben Solosänger, ein großes Orchester mit Schlagzeug und dem jüdischen Schofar, dazu eine Orgel. In der Form ist die Musik sehr frei und wechselreich. Die Soli wiegen vor, die Chöre sind meist homophon. Evangelist, d. h. Erzähler ist zuerst der Tenor, dann der Alt, aber auch — der Chor. Reich an moderner Harmonik ist der Tonsatz durchweg. Imposant ist im Bau der Schlußchor, in dem sich ein himmlischer Doppelchor, ein irdisches Soloquartett und ein Männerchor, ein Orchester mit heraustretenden Soloinstrumenten und die Orgel miteinander verbinden. Es kann den Hörer traurig stimmen, daß bei so vielem Können, bei hohem Wollen und bei Aufwendung so großer Mittel keine rechte Wirkung erzielt wird. Was sollen die 7 Dutzend verzwickten, daher wandlungsunfähigen Leitmotive, die dem Hörer doch unauffindbar bleiben! Daß unter der großen Anzahl von Sätzen auch ein paar erfreuliche, dem Gemüte näher tretende sind, kann an dem Gesamturteile nichts ändern, daß dies Oratorium leider trocken und blaß ist, daß von ihm kein belebender Strahl ausgeht, der unser Gemüt erfreute und unser Herz erwärmte. Im Klavierauszuge steht das alte, schöne A. M. D. G. Ich fürchte sehr, das Werk wird

nicht oft zur größeren Ehre Gottes erklingen. — Auch das neunte Philharmonische Konzert unter Prof. *A. Nikisch* brachte ein solch unfruchtbares Tonwerk, den »Tod des Tintagiles«, eine sinfonisch dramatische Dichtung nach dem Maeterlinckschen Trauerspiele für großes Orchester und Viole d'amour von *Ch. M. Loeffler*. Wozu das Werk charakterisieren? Auch ihm fehlt der Segen der musikalischen Phantasie, der Erfindung. Die Tonsetzer wollen alle etwas Besonderes bringen und tun das auch. Nur ist es keine musikalische, sondern verstandesmäßige Musik. — So brachten denn alle die großen Institute, der Sternsche Gesangverein (von dem im vorigen Berichte die Rede war), die Königliche Sinfoniekapelle, die Singakademie und die Philharmonische Kapelle unbefriedigende Neuheiten. Und in derselben Zeit siegte der Philharmonische Chor unter Prof. *S. Ochs* mit alter Musik in der denkbar glänzendsten Weise. Er brachte uns die vier Kantaten »Christ lag in Todesbanden«, »O Ewigkeit, du Donnerwort«, »Du Hirte Israel«, »Nun ist das Heil«. Mein Raum ist zu Ende, ich kann nicht näher darauf eingehen. Aber es war eine unbeschreiblich herrliche Aufführung und eine Großtat. Der Chor ist zu preisen, auch das Orchester. Gutes boten die Einzelsänger *Maria Philippi* und *Felix v. Kraus*, ganz ungenügend aber war — der einzige dunkle Punkt des Abends — *Ludwig Hess*. Rud. Fiege.

Dresden. Wir meinten in unsrem im Februarheft enthaltenen Musikberichte von hier, wir seien nur neugierig, wie die Mozart-Feier der Dresdener Hofoper ausschauen würde und sagten, daß es immer stiller und stiller von allerhand Planungen geworden wäre und daß man schließlich alles, Idomeneo, Cosi fan tutte, Zyklus usw. ad acta gelegt hätte. Unser musikalischer Generalissimus, der ein berufener Mozart-Dirigent ist, hat halt für seinen Landsmann nicht viel übrig. Vielleicht, wenn der Ärmste in — Graz und nicht in Salzburg geboren wäre, stände er höher in seiner Gunst. Nun, wie dem sei. Der musikalische Generalissimus der Dresdener Hofoper erschien aber auch nicht einmal am Pulte in der »Mozart-Woche«. Ja, ja, zu einer solchen hatte man sich nämlich in letzter Stunde noch aufgerafft. Die »Entführung« stand noch so gut wie im Spielplan, die brachte man zuerst. Dann kamen die drei Meisteropern »Figaro«, »Don Juan« und »Zauberflöte«. Von der »Entführung«-Vorstellung schweigt des Berichterstatters Höflichkeit. Eine stimmliche Ruine als Osmin, ein blutiger Anfänger als Belmont, die Constanze indisponiert — das genügt. »Figaro« und »Don Juan« waren ungleich besser; es herrschte auch auf der Szene Mozart-Stimmung. Die »Zauberflöte« aber, die könnte hier auch wieder einmal eine Auffrischung vertragen. Dabei denke man aber nicht etwa, daß wir hier nicht Mozart ff. geben könnten, wenigstens die letztgedachten drei Meisteropern. Wir haben in Perron einen Grafen, einen Don Juan und einen Sprecher allerersten Ranges. Wir haben eine Abendroth (Elvira, Königin der Nacht), eine Wedekind (Susanne), Seebe (Pamina), auch Frl. v. d. Osten (Page, Zerline, Papagena). Wir hätten auch eine Wittich als Gräfin und Donna Anna, wenn sie nicht durch Bayreuth der klassischen Kunst abtrünnig geworden wäre. Auch sonst könnten wir die in Rede gestellten Werke schon noch besetzen, aber, wie gesagt, der Generalissimus ist für Mozart nicht zu haben. Nicht einmal das den Charakter eines Mozart-Abends tragende Sinfonie-Konzert der Königl. Kapelle dirigierte er. Auch hier mußte Kollege *Hagen* ans Pult. Dafür heimste dieser auch einmal die Ehren dieses Abends ein, was wir ihm herzlich gönnten. Übrigens war das überhaupt die schönste »Mozart-Feier«, die wir hatten. Unsere herrliche Kapelle machte wett, was uns die Hofoper schuldig geblieben war. Das Programm verzeichnete als Hauptwerke die Sinfonie in G moll und C dur (»Jupiter«). Dazwischen hatte die prächtige Konzertante-Sinfonie für Violine und Viola Platz gefunden. Unser gefeierter *Henri Petri* und unser ausgezeichneter Bratschist Herr *Alfred Spitzner* spielten unübertrefflich schön die Solopartien. Und dazu unsere Kapelle an dem Abend in echter Mozart-Begeisterung. Das Ganze war gar nicht zu übertreffen. Würdige, wenn auch nicht gerade aufregende Mozartfeiern größeren Stils boten uns noch der Tonkünstler-Verein (mit Frau Wedekind als Gesangsstern) und der Mozart-Verein. Letzterer gab unter der Motivierung, daß es ihm gälte, Mozarts Vielseitigkeit zu zeigen, quantitativ fast zu viel. Als neu für Dresden bot er ein aus des Meisters bester Schaffenszeit stammendes Klavier-Konzert in D dur (K. 451) und Arien und Ensembles aus der »Finta giardiniera«. Originell war das Verhalten des Königl. Konservatoriums zu Mozart. Es feierte just in der Mozart-Woche sein 50jähriges Bestehen mit einem — Beethoven gewidmeten Festkonzert. Dann aber besann es sich wohl auf den gewissen Mozart und ließ die erste »Prüfungs-Aufführung« seiner Schüler »Mozart-Abend« vom Stapel! — Doch nunmehr zurück als ins Opernhaus, das nun einmal den Mittelpunkt unseres musikalischen Lebens darstellt, sofern es ja auch die Kapell-Konzerte beherbergt. Zunächst soll aber noch nicht von ihnen die Rede sein. Zunächst wollen wir erwähnen, daß Herr *v. Bary* nun auch den Rienzi seinen Rollen einverleibte. Für solche »schwere Helden« ist er wie geschaffen. Dann ist der Neueinstudierung des *Delibes*schen Balletts »Sylvia« zu gedenken, das uns zwar inhaltlich mit seinen verblaßten mythologischen Figuren nichts mehr zu sagen hat, dessen Musik uns doch aber immer noch fesselt und unterhält. Eine neue Prima ballerina Sgra-Malinverni führte sich in der Titelrolle bei uns ein. Nunmehr zu den Kapell-Konzerten kommend, so vermittelte uns das dem Mozart-Konzert folgende zwei Bekanntschaften, auf die einzugehen sich lohnt. *Friedrich Kreisler* war die eine, *Volkmar Andreae* die andre. Jene war uns angenehmer wie diese. Der Geiger, der sich wohl an 9 Jahre hier nicht hören ließ, spielte Beethovens Konzert und Tartinis Teufelstriller-Sonate und zeigte sich als erstklassiger Vertreter seines Instruments. Bestrickend süßer Ton und virtuose Technik sind ihm zu eigen. Nur haftet seinem Vortrag ein gewisser spezifisch moderner Zug an, der uns gerade bei Beethoven direkt störte. Zu weich, zu sentimental faßt er es uns an. Auch der Reiz des gleichsam Improvisierten, den er dem Passagenverkehr zu geben trachtet, dünkt uns deplaziert bei dem Werk, und wir meinen z. B., Tschaikowsky wird er besser spielen wie Beethoven. Alles in allem war man doch aber keineswegs enttäuscht, wie bei Andreae. Wollte man den »Jüngstdeutschen« glauben, wäre er ein Genie oder wenigstens ein großes Talent. Die »sinfonische Phantasie«, die wir von ihm hörten — andere Werke von ihm bekamen wir allerdings noch nicht zu Gesicht — läßt uns keins von beiden in ihm erblicken. Uns dünkt aber, und das erscheint uns als springender Punkt, man sehe heute Können und Begabung, Technik und Talent vielfach als gleichbedeutend an und lasse sich von einer sogenannten »genialen« Mache über den Mangel an Erfindung hinwegtäuschen. Auf besagte Phantasie zu kommen, so ist es doch herzlich schwach um die letztere bestellt, und eben

nur der Umstand, daß Andreae »alle Minen« springen läßt, bewirkt es, daß die innere Hohlheit und Leere nicht alsbald erkannt wird. Da nimmt er gleich ein Gedicht als »Programm«, das philosophisch, visionär, dithyrambisch und was noch alles ist und das natürlich von den »letzten Dingen« handelt. Es betitelt sich »Schwermut — Entrückung — Vision« und rührt von dem Schweizer Dichter Walter Schädelin, also einem Landsmann Andreaes her. Selbstverständlich bedarf der junge ganze 27 Jahre alte Mann, der erst einmal frisch und fröhlich von der Leber weg musizieren lernen sollte, zur Illustrierung des ziemlich dunklen Inhalts eines Riesenorchesters und, jetzt geht es auch ohne das nicht mehr, der Singstimmen, in diesem Falle eines Tenorchors und eines Solotenors. Was er nun nicht mit Kakophonien und Mordsspektakel erreichen kann, das sucht er dann wieder mit sentimentalen Phrasen zu erzielen. Aus dem Ganzen gähnt einem aber doch das Nichts an.[1]) Vielleicht ist Andreae in seinen andern Sachen ein Anderer? Dann hat es die Vorsehung vielleicht gut gemeint, wenn anders er ihrer eingedenk ist, und ihm zeigen wollen, daß er in seiner sinfonischen Phantasie einen Flug ins musikalische Nirwana unternahm.

Otto Schmid.

Duisburg. Wie alljährlich, so begann auch die diesjährige (28.—29. Dezember) Tagung des Organistenvereins mit einer geistlichen Musikaufführung und zwar in der Salvatorkirche. Das Programm wies die vier Namen: Pachelbel, Buxtehude, Bach und Reger auf. Musikdirektor *Wilh. Hipp* in Bochum spielte von Pachelbel zwei Choralvorspiele über »Nun komm der Heiden Heiland« und »Vom Himmel hoch da komm ich her« und die Toccata in gmoll. Die beiden Choralvorspiele wurden exakt vorgetragen. Leider war das Figurenwerk etwas verschwommen; das lag aber nicht am Spieler, sondern an den für bewegte Tonwerke ungünstigen Verhältnissen der hohen gotischen Kirche. Den größten Teil des Programms nahm wieder J. S. Bach ein. Es ist herzerfreuend, daß diese Musik immer mehr Freunde gewinnt. Frl. *Emmy Grosse*-Weischede, Bochum, sang zwei Arien von J. S. Bach »Jesus macht mich geistlich reich« und »Ich will doch wohl Rosen brechen« für Alt mit Violin- und Orgelbegleitung. Ihr Vortrag verriet tüchtige Schulung. Zwischen diesen Arien trug Konzertmeister *Paul Lehmann* die Chaconne aus der D moll-Sonate für Violine allein vor und im letzten Teile die Sonate für Violine allein in A Dur aus Op. 42 von Max Reger. Das letztgenannte Werk hat gewiß viele Schönheiten, machte aber nicht einen so nachhaltigen Eindruck wie die Bachsche Chaconne. Diese war gewiß die wertvollste Gabe des Abends, zumal sie wirklich meisterhaft und mit virtuoser Technik vorgetragen wurde. *Gust. Beckmann*, Essen, der Vorsitzende des Organistenvereins, einer unserer gewandtesten Organisten, spielte technisch vollendet: Passacaglia von Buxtehude, Benedictus, Charakterstück für Orgel und Sinfonische Phantasie und Fuge Op. 57 von M. Reger.

Nach dem Konzert fand im evang. Vereinshause eine öffentliche Gemeindeversammlung statt. Nach der Begrüßungsansprache des Vorsitzenden sprach Pfarrer *Schober* aus Hamminkeln bei Wesel über das Choralvorspiel. Aus der Geschichte wies er die Aufgabe und Bedeutung der Orgel im Gottesdienste nach.

In der am Morgen des 29. Dezember um $^1/_2$ 11 Uhr in der städtischen Tonhalle stattfindenden nicht öffentlichen Generalversammlung gab Organist *Lohmann*, Herne, eine »Rundschau über neuere Orgelmusik, mit besonderer Berücksichtigung der Vor- und Nachspiele«. Der Vortragende führte eine stattliche Reihe vortrefflicher Orgelkompositionen vor, die von den Verlegern zur Ansicht geliefert worden waren. Die Generalversammlung beschloß: die Werke kurz zu charakterisieren und mit Schwierigkeitsstufen zu versehen, dies Verzeichnis drucken und jedem Mitgliede zugehen zu lassen.

Möllenstedt.

Halle. Am 6. Februar 1906 wurde unter Leitung des Komponisten Bernhard Tittels einaktige Oper »Cäsare Borgia« hier aufgeführt. Leider ist das Libretto unzureichend. Auf den Gedanken, Cäsare Borgia in einem Einakter zu behandeln, konnte ein wahrer Dichter nicht kommen. Dieser Charakter erscheint fremdartig in einer Liebesintrigue, deren Held nicht er, sondern die von ihm verführte Juana ist. Wir verstehen allenfalls, was der Textdichter hat ausdrücken sollen und vielleicht wollen, wenn wir unsere Kenntnis des historischen Cäsare Borgia zu Hilfe nehmen. Aber auch das verschafft dem Helden des Einakters nie unsere Anteilnahme, kaum je unser Interesse. Wenn er stirbt, sind wir befriedigt über die gerechte Vergeltung für seine Brutalität Juana gegenüber. Wenn er von sich als dem »Herrn der Welt« spricht, und zwar einem von ihm verführten, um nicht zu sagen genotzüchtigten Mädchen gegenüber, so fragen wir vergeblich nach den Verhältnissen oder Taten oder auch nur Fähigkeiten, die dieser Bezeichnung einen Sinn geben. Wir sehen nichts als einen Gefangenen, der ein Mädchen verführt und brutalisiert und dafür den gebührenden Lohn bekommt.

Und hier — darin zeigt sich die hohe Begabung des Komponisten — setzt die Musik bessernd und fast den Mangel beseitigend ein. Bei dieser Musik bekommen wir einige Anschauung vom »Herrn der Welt«. Die Musik arbeitet mit Wagners Technik, insbesondere der unendlichen Melodie und dem Leitmotiv, aber sie enthält kaum Wagner-Reminiscenzen. Sie ist gewählt und stets charakteristisch; sie verfolgt nicht nur die äußere, sondern ebenso die innere Handlung, die seelischen Vorgänge, mit höchster Deutlichkeit, ja sie vervollständigt den Text im ganzen wie im einzelnen. Hervorzuheben ist noch die geschmackvolle und charakteristische Instrumentierung. Einzig schien mir die melodische Kraft des Komponisten hinter seinen übrigen Fähigkeiten zurückzustehen. Aber vielleicht bin ich nach einmaligem, nicht durch die Lektüre des Klavierauszugs unterstütztem Hören nicht kompetent, das zu beurteilen.

Äußerlich erzielte die Oper einen durchschlagenden Erfolg des fast ausverkauften Hauses. Und innerlich hatte sie ihn verdient. Wenn vielleicht das Libretto verhindern wird, daß andere Bühnen das Werk nehmen, so ist in ihm jedenfalls eine verheißungsvolle Probe eines starken Talentes zu erblicken! Möge der Komponist nur sein Auge für das zu wählende Libretto schärfen!

Was die Darstellung anlangt, so bot eine Leistung, an der ich schlechterdings nicht wüßte, welche selbst belanglose Kleinigkeit ich tadeln könnte, eine Leistung, die rastlos der Aufgabe genügte und die Schöpfung des Komponisten nachschuf, Frl. *Lisbet Stoll* als Juana. Die Künstlerin hat bei Gluck vieles gelernt! Auch im übrigen muß die Darstellung eine vorzügliche genannt werden, ein neuer Beweis für die Fähigkeiten des jungen Komponisten und Dirigenten! Dr. Max Arend-Leipzig.

[1]) Vergleiche den Bericht aus Baden-Baden in heutiger Nummer. Die Red.

— Im Vordergrunde des musikalischen Interesses steht gegenwärtig in Leipzig das Theater und zwar durch den Rücktritt Prof. Arthur Nikischs von der Operndirektion. Nach dem Tode Staegemanns, des bisherigen Pächters des städtischen Theaters (Anfang 1905) hatten dessen Erben mit dem Rate der Stadt Leipzig, mit Prof. Nikisch und dem Schauspieldirektor Volkner die Vereinbarung getroffen, daß der Stadtrat die Staegemannschen Erben im Pachtvertrage beließ, daß Prof. Nikisch gegen 12000 M Gehalt und 40 % Gewinn- (und Verlust-) Anteil die Operndirektion, Volkner gegen 6000 M Gehalt und 40 % Anteil die Schauspieldirektion führen sollte, während die Erben Staegemanns zu 20 % beteiligt blieben. Man begrüßte damals allgemein diese Lösung der schwierigen Frage mit Freude; in erster Linie mag dies der Stadtrat getan haben. Man erhoffte von dieser Lösung insbesondere, daß die Leipziger Oper etwas von ihrem alten Glanze wiedergewinnen würde. Denn über die Tatsache, daß die Leipziger Oper in den 2 Jahrzehnten des Staegemannschen Regimes diesen alten Glanz allmählich eingebüßt hatte, war man einig, nur nicht über die Gründe und insbesondere über die Frage, ob Staegemann diese Verschlechterung etwa verschuldet hat. Die an den Stern Nikischs geknüpften Hoffnungen haben sich jedoch nicht nur nicht erfüllt, sondern die allgemeine Unzufriedenheit mit den Leistungen unserer Oper ist gewachsen und mußte wachsen, und es hat sich innerhalb des letzten Jahres ein Defizit in der Höhe von etwa 60000 M gebildet. Nikisch vermochte lediglich, durch sein Dirigentengenie einzelne vorzügliche Aufführungen, besonders Wagnerscher Werke und Neueinstudierungen, und zwar vorzüglich hauptsächlich hinsichtlich des Orchesters, zu bieten. Der Tagesdienst der Opernbühne sank aber noch tiefer als zuvor, und insbesondere riefen die in der Tat vom künstlerischen Standpunkt fast durchweg beinahe unbegreiflichen Neu-Engagements in steigendem Maße die Opposition der Presse und den Unmut des Publikums hervor. Und nun legte Nikisch die Direktion nieder und suchten die Staegemannschen Erben beim Stadtrat um Entlassung aus dem Pachtvertrage nach. Der Rat wird diese Entlassung zweifellos gewähren und damit vor einer Neuordnung der Theaterverhältnisse stehen. Bei dieser wird vor allem auf eine weitgehende und großzügige Reform der finanziellen Grundlage unserer städtischen Theater zu sehen sein. Aus Knochen konnte eben auch Nikisch keinen Braten kochen! Arend.

— Der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig sind in letzter Zeit bedeutende Zuwendungen für den Erwerb von Joh. Seb. Bachs Geburtshaus gemacht worden: Der Gemeinderat der Residenzstadt Eisenach stiftete M 1000, die Direktion der Konzertgesellschaft in Köln M 2000, Herr Henri Hinrichsen, Chef der Firma C. F. Peters in Leipzig, M 10000 im Hinblick darauf, daß das Schaffen Bachs mit der Edition Peters so eng verknüpft ist. Es gilt nunmehr in den Räumen des Hauses ein würdiges Bachmuseum zu schaffen und zu unterhalten. Dazu bedarf es noch weiterer beträchtlicher Mittel seitens großherziger Spender.

— Dem Organisten, Chorleiter und Konzertveranstalter der Reformierten Kirche zu Dresden, *Uso Seifert*, der am 1. Januar sein 25 jähriges Amtsjubiläum feiern konnte, ist der Titel Kirchenmusikdirektor verliehen worden.

Besprechungen.

Zehrfeld, O., Op. 46, I. Pfingsten. Für gemischten Chor. Löbau i. S., J. G. Waldes Verlag.

Ein gut er- und empfundener, keine besonderen Schwierigkeiten bietender Chor. So gut die Weise aber auch der ersten Strophe angepaßt ist, zu der zweiten hätte sie hier und da wohl etwas anders gestaltet werden müssen; die »bange Seele« und der »mit grünen Mai'n geschmückte Garten« vertragen nicht gut ein und dieselbe Vertonung. *O. Zehrfeld* hätte den Text durchkomponieren sollen; an der nötigen Erfindung konnte es ihm doch wohl nicht mangeln.

Scheiding, Fritz, Op. 1. 21 Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Mittelstimme mit Pianofortebegleitung. Nürnberg, Wilhelm Schmidt Nachf. Preis 2 M netto.

Einige der 21 Lieder, welche das erste Opus des Komponisten bilden, zeugen von dem Vermögen des letzteren, sich dem von ihm gewählten Texte aufs innigste anschließen und dessen Inhalt erschöpfend in Tönen wiedergeben zu können. Die Klavierbegleitung ist vielfach sehr konventionell gehalten, jedoch fehlt es auch hier nicht an interessanten Einzelheiten. Es ist immer ein gewagtes Unternehmen, Texte, wie Goethes »Heidenröslein«, dessen Vertonungen durch Schubert und Reichardt (und Werner. D. Red.) zum Gemeingut aller geworden sind, von neuem zu komponieren, und doch möchte ich gerade die Scheidingsche Komposition dieses Textes als eine der besten Nummern des Liederheftes bezeichnen. Einfach und doch tief empfunden ist No. 13 »Heimweh«. Hervorgehoben seien ferner das »Ave Maria« von V. von Scheffel und desselben Dichters »Ich weiß ein Stamm im Eichenschlag«.

Prössdorf, O., Op. 6. Weihnachtsmotette. Delitzsch, Reinhold Pabst.

Der Verlag hat als zweite Nummer seiner »Leicht ausführbaren Kirchenmusiken für gemischten Chor mit Begleitung eines mittleren oder kleinen Orchesters oder der Orgel«, eine Weihnachtsmotette von *O. Prössdorf* herausgegeben, die aber doch nur für sechsstimmigen gemischten Chor komponiert zu sein scheint. Denn es findet sich in der Gesangspartitur keine auf eine Begleitung bezügliche Bemerkung. Die Motette ist, ohne gerade ein bedeutendes Werk zu sein, geeignet, dem Zwecke, für den sie geschaffen worden ist, vortrefflich zu dienen.

Barblan, Otto, Op. 12. Psaume 117 (Der 117. Psalm) pour double choeur a capella. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Der Organist der Peterskirche in Genf und preisgekrönte Komponist einer Ausstellungs-Kantate *Otto Barblan* zeigt auch in seinem Op. 12 ein reiches Können und bietet uns in den beiden Mittelsätzen seines Psalmes eine gute thematische Arbeit. Etwas gesucht ist die Überleitung in die Wiederholung des Hauptsatzes, welcher selbst von prächtiger Wirkung ist. An der aus Sequenzen — Des, Es, f, G' — bestehenden Steigerung auf »vous toutes les nations« und der gleich darauf folgenden Wiederholung der C moll-Episode: »celebrez-le, tous les peuples« in E moll wird man gewiß keinen besonderen Anstoß nehmen; ich persönlich bin freilich kein allzu großer Freund von diesem recht bequemen Steigerungsmittel. Der französische Text hat durch *Fritz Karmin* eine gute Übersetzung ins Deutsche erfahren.

Riemenschneider, Georg, Op. 46. Weihnachtsmotette für dreistimmigen Frauenchor.

Die Motette ist ein empfehlenswertes Opus; trotz der bescheidenen Mittel ist u. a. das Läuten der Kirchenglocken sehr schön illustriert. M. Puttmann.

Briefkasten.

Herrn C. K. in D. Ob man ohne Noten dirigieren solle oder nicht, ist für die meisten Dirigenten eine belanglose Frage, denn sie sind nicht im stande, dickbauchige, komplizierte Partituren auswendig zu lernen. Aber wir meinen: jeder Dirigent muß das aufzuführende Werk so beherrschen, daß er beim Dirigieren nur flüchtige Blicke in die Partitur zu werfen braucht. Mit der »Nase in der Partitur« geht's heute nicht mehr.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 8. Ausgegeben am 1. Mai 1906.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Die Orgel im Gottesdienst.

Vortrag auf der XI. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zu Bochum

gehalten von

Karl Glebe, Pfarrer in Bochum.

Zwei Bilder sind mir von jeher lieb und im Blick auf unsern Gegenstand bedeutungsvoll gewesen.

Das eine ist das Juwel der akademischen Gemäldesammlung zu Bologna, die im Jahre 1516 von Raffael gemalte »heilige Cäcilie«. Es ist, in der Farbe selbst Musik, ein unvergleichliches Gedicht auf die hehre Macht der musica sacra. In der Mitte des Bildes steht Cäcilie, eine jungfräuliche Gestalt von holdseligster Anmut, die Orgelharfe in den Händen und gibt, das Auge nach oben gewandt, erdentrückt den Klängen sich hin, die ein Chor von Engeln in den Lüften ertönen läßt. Vier Heilige umgeben sie, Paulus, der Evangelist Johannes, Augustin und Magdalena, jedes in seiner Weise den himmlischen Tönen lauschend. Die weltlichen Musikinstrumente liegen zerbrochen am Boden. — Unter dies Gemälde des gottbegnadeten, gleich Luther 1483 geborenen Künstlers möchte man schreiben: Die Orgel die Königin der Instrumente, zum Dienst des Höchsten vor allen andern würdig und berufen!

Das zweite findet sich unter den Bildern, mit welchen Wilhelm von Kaulbach († 1805) das Treppenhaus des Berliner Museums geschmückt hat, und trägt die Überschrift: Die Reformation. Der Meister läßt uns in einen gothischen Dom schauen. Inmitten des hohen Chores steht Luther, die Bibel mit beiden Händen hochhaltend. Hinter ihm sehen wir oben um die Orgel her eine Gruppe von Männern und Frauen, welche das Hohelied der Reformation anstimmen »Ein' feste Burg ist unser Gott«. Zur Seite Luthers wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt ausgeteilt. Rechts und links vom hohen Chor erblickt man die Jünger der bildenden Kunst, beschäftigt mit architektonischen, plastischen und malerischen Arbeiten. Vor Luther aber erscheinen die Vertreter der Wissenschaft und Kunst. — Leicht verständlich ist der Gedanke, welchen dies Bild dem Beschauer vor die Seele führen soll: Luther der geistige Mittelpunkt des Reformationszeitalters. Allein es kündet noch andere Wahrheiten: Der Geist, welcher in Luther lebte, der Geist des allgemeinen Priestertums, hat der Kunst einen neuen Frühling gebracht. Neben die Orgel ist als Trägerin des erneuerten Gottesdienstes die Gemeinde getreten. Das aus der Bibel erwachsene und befruchtete deutsche Kirchenlied, dessen Vater Luther ist, läßt die bis dahin nur empfangende Gemeinde singend am Gottesdienst rege und reichlich teilnehmen. Damit erstehen auch der Orgel neue Aufgaben, freilich nicht in dem naheliegenden Sinne, als ob mit der Einführung des evangelischen Chorals in den Gottesdienst »die Orgel sogleich

als das den Gemeindegesang begleitende und leitende Instrument eingetreten« sei, oder als ob sie etwa die Fülle der aus dem lebendigen Glauben geborenen Lieder der Gemeinde hätte bekannt und vertraut machen müssen! Lange war man hierüber, wie über das Verhältnis zwischen Orgel und Gemeindelied überhaupt völlig im Dunkeln. Da hat Luther unserer religiösen Kunst und vornehmlich der heiligen Musik noch einmal einen Frühling gebracht: das Jahr seines 400. Geburtstages, das Jubiläumsjahr 1883, bezeichnet den Beginn nicht nur eines verheißungsreichen Aufschwungs unserer Kirchenmusik, sondern auch einer eifrigen Forschung nach ihrer Entstehung und Entwicklung, wie nach den Beziehungen zwischen Gottesdienst und kirchlicher Kunst, Gemeinde- und Chorgesang, Orgel und Gemeindelied u. dergl. War doch auf die Blütezeiten evangelischer Kirchenmusik ein langes Jahrhundert des Verfalls gefolgt, da man vom Schatz der Väter ein Kleinod nach dem andern durch Nichtgebrauch oder Mißbrauch verlor und Fragen, wie den eben berührten, kein Verständnis mehr entgegenbrachte. Daß wir heute und hier den Grundsätzen für den Gebrauch der Orgel in unserem Gottesdienst nachforschen, liegt auf der Linie der seit dem Lutherjahre wahrnehmbaren, höchst erfreulich aufsteigenden Entwicklung unserer evangelischen Kirchenmusik.

Zu einer befriedigenden und für unser gottesdienstliches Leben ersprießlichen Lösung gelangt man unseres Erachtens, wenn man ein Dreifaches berücksichtigt und in Wechselwirkung zueinander treten läßt: 1. die Theorie des Gottesdienstes; 2. die geschichtliche Antwort auf die Frage nach der Bedeutung und Aufgabe der Orgel innerhalb der Kirche der deutschen Reformation im 16. und 17. Jahrhundert, und 3. die richtige Erkenntnis der besonderen Bedürfnisse der Gegenwart.

Suchen wir zunächst über diese grundlegenden Bedingungen zu einer Verständigung zu gelangen.

1. Der evangelische Gottesdienst ist Feier unserer Gemeinschaft mit Gott in Anbetung und Erbauung. Trägerin desselben ist handelnd und hinnehmend die Gemeinde.

2. Die Reformation fand — wir folgen hier im wesentlichen den bahnbrechenden Untersuchungen *Rietschels* in seinem »Dekanatsprogramm für den 31. Oktober 1892« (Leipzig, A. Edelmann) — neben einem argen Mißbrauch der Orgel zu selbständigen und unwürdigen Vorträgen den allgemein anerkannten Gebrauch der Orgel in dreifacher Form vor: als praeambulum oder praeludium, als Begleitung einzelner Chorstücke und als Ausführung einzelner Messestücke im Wechsel mit dem Chore.

Welche Stellung gab nunmehr die Reformation der Orgel in ihrem erneuerten Gottesdienste und insbesondere zu dem neu eingeführten Gemeindegesange?

Die Untersuchungen hierüber sind noch nicht abgeschlossen; indes verdanken wir es *Rietschel*, daß wir mit einiger Sicherheit etwa folgenden Gang der Entwicklung erkennen können:

Das 16. und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zeigen uns alle die Formen, welche wir hinsichtlich der Anwendung der Orgel im Gottesdienste der römischen Kirche fanden. In steigendem Maße wird der figurale Kunstgesang mit Beifügung der Orgel gepflegt, der Gemeindegesang hingegen mehr und mehr dadurch zurückgedrängt. Soweit er aber noch sein Recht ausübt, bleibt er unabhängig von der Orgel, oder diese steht zu ihm nur insofern in Beziehung, als sie teils die Melodie des zu singenden Liedes vorspielt, teils auch hier und da an die Stelle der Gemeinde tritt und eine Strophe allein spielt.

Am Ausgang des 16. Jahrhunderts droht dem Gemeindegesange die große Gefahr, durch die kraftvolle Entwicklung der Figuralmusik, welche die neuen Lieder und Weisen sich aneignete, und durch das sogenannte koloristische Orgelspiel — jene dem Barockstil vergleichbare Unnatur, da man mit Hilfe »ein- und aufgelegter Figuren anfänglich kurze weltliche Lieder, schließlich aber bogenlange 8—12 stimmige geistliche Gesänge« in geistloser Weise zum Gebrauch für die Orgel zurecht stutzte — überwuchert und mehr und mehr unterdrückt zu werden. Es droht die Gefahr, daß die Gemeinde »allmählich auf das Anhören der Gesänge beschränkt wird, welche aus dem lebendigen Glauben geboren und für die Gemeinde gedichtet waren, und deren Melodien ursprünglich der singenden Gemeinde geschenkt waren«.

Wie kam es nun zu einer Änderung und Besserung? Wie dazu, daß die eigentlich herrschende Musik im Gottesdienste der Gemeindegesang wird, der völlig getrennt vom kunstvollen Chorgesange einhergeht? Wie endlich dazu, daß die Orgel das den Gemeindegesang begleitende, leitende und tragende Instrument wird? War dazu ein entschiedener Bruch mit der bisherigen Weise nötig? Hat sich etwa der Gemeindegesang völlig vom Chorgesang trennen müssen, um eine gedeihliche Entwicklung zu erfahren?

Mit Rietschel antworten wir: Das Gegenteil ist tatsächlich der Fall gewesen. Nicht wird der Gemeindegesang in der folgenden Entwicklung dadurch erhalten und gehoben, daß ihm in seiner bisher noch verbliebenen Selbständigkeit die Orgel als Begleiterin beigefügt wird, so daß er im Unterschiede und in scharfer Trennung vom Kunstgesange gehoben wird, sondern der Kunstgesang und zugleich das mit demselben verbundene Orgelspiel wird von den Komponisten der Kirchenmusik, welche mit der Freude an ihrer Kunst zugleich ein warmes Herz für die Gemeinde und einen gesunden evangelischen Sinn verbinden, also gestaltet, daß

die Gemeinde sich an denselben anlehnen, mit in denselben einstimmen kann. Der Gemeindegesang verliert zunächst seine Selbständigkeit und kann nur mit dem cantus firmus, der Melodie, in den Chorgesang und das Orgelspiel sich einfügen. Das wird aber gerade der Weg, um ihn wieder zur Selbständigkeit zu erheben und ihm in der Orgel sodann die Dienerin zu geben, die ihm durch die Begleitung festen Halt und Stütze bietet.

Wie diese Entwicklung in zweifacher Linie vor sich ging, kann hier nicht im einzelnen gezeigt werden. Es sei nur erwähnt, daß den ersten Schritt in dieser Hinsicht der musikalisch gebildete Geistliche *Lukas Osiander* im Jahre 1586 tat, indem er durch Verlegung der leitenden Stimme aus dem Tenor in den Diskant oder Sopran der Gemeinde das Mitsingen bei dem vielstimmigen Gesange erleichterte. Nun brauchte nur die im einfachen Kontrapunkte harmonisch für den Chor gesetzte Melodie auf die Orgel übertragen zu werden, und die Begleitung des Gesangs durch dieses Instrument war gegeben. Den Anfang damit machte *Hans Leo Haſsler* (1564—1612) mit seinen 1608 erschienenen »Kirchengesäng, Psalmen und geistlichen Liedern auf die gemeinen Melodien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt«. Einen bedeutsamen Fortschritt bezeichnet schon das 1627 herausgegebene Cantional des Leipziger Thomaskantors *Johann Hermann Schein*, das vier-, fünf- und sechsstimmige Choräle und in der Vorrede die Bemerkung enthält, »daß sonderlich mit darzu gehörigen Überzeichnungen für die Organisten, Instrumentalisten und Lautenisten auf den Generalbaß gesehen worden«, mit andern Worten: der mehrstimmige, einfach harmonische, nicht figurierte Chorgesang ist auf die Orgel übertragen.

Für Nürnberg wird uns aus dem Jahre 1636 der Gebrauch der Orgel für die Begleitung des Gemeindegesangs als ein bereits bestehender Brauch bezeugt.

In dieser einfach harmonischen, nicht figurierten Form der Begleitung ist demnach die Orgel im 17. Jahrhundert als Begleitinstrument in Gebrauch gekommen.

Welch hervorragenden Anteil an dieser Entwicklung Männer von der Bedeutung eines *Johann Eccard* (1533—1611), mit dem der figurierte Gesang anhebt, eines *Bartholomäus Gesius* (Anfang des 17. Jahrhunderts), *Michael Prätorius* (1571—1621) und andere hatten; wie dieselbe ihre höchste Blüte erreichte in *Johann Sebastian Bach*, dem bisher unerreichten Meister auf der Orgel und für die Orgel, bei welchem die Begleitung auf dem königlichen Instrumente ein in sich selbst vollendetes Kunstwerk ist und zugleich zur Dienerin des Gemeindegesangs wird und denselben zur vollen Selbständigkeit und Entfaltung heraufführt, indem sie ihn aus den Banden des Chorgesangs befreit, das können wir hier nur im Vorübergehen andeuten. Eilen wir zur Gegenwart und ihren besonders gearteten Bedürfnissen.

3. Unsere Zeit sucht die Wirklichkeit zu erfassen. Sie dürstet nach Realitäten. Da sollen unsere Gottesdienste ihr vor allem die großen Realitäten Sünde, Schuld, Gericht einerseits und Sühne, Vergebung, Frieden andrerseits ernstlich und lieblich zu Gemüte führen, und hierzu mitzuhelfen ist die Orgel hervorragend würdig und geschickt. — Unsere Zeit steht aber auch unter der Herrschaft eines tötenden Materialismus und einer öden Diesseitigkeitssucht. Da bedarf sie der Ideale. Sie bietet die religiöse Kunst und zumal die heilige Musik uns dar. Durch die allerneueste Orchestermusik mit ihrer lärmenden, überladenen Instrumentierung sind wir in eine Periode traurigster Melodielosigkeit, ja, Melodiefeindlichkeit geraten. Statt einer durch ihre Einfachheit großen und erhabenen, thematisch-melodiösen Gliederung stellen die bewundertsten Schöpfungen von heute eine Kette von sinnverwirrenden und nervenaufpeitschenden Klangwirkungen dar, bei denen einem manchmal die Befürchtung kommt, die Vertreter dieser neuen Ästhetik der Töne gerieten in die Sackgasse einer musikalischen Gesetzlosigkeit, wo im wilden Aufruhr der einzelnen Instrumente wider einander am Ende gar die hehre Königin Musik totgeschlagen würde. Dem gegenüber vertritt und vertrete die Orgel die uralte Wahrheit, »daß das innerste Wesen der Musik Melodie ist«, daß auch »die großartigste Symbolik, die glühendste Farbenpracht und alle Dekorations- und Ausdruckskunststückchen ohne diese Melodie nichts sind als tönende Schellen«. Wer der ungeheuren Kraft und sittlichen Wirkung einer charaktervollen, seelisch bewegten und lebendigen Melodie ein empfängliches Gemüt und Verständnis entgegenbringt, — und das tun gottlob noch viele in deutschen Landen! — der wird aufs stärkste sich hingezogen fühlen zu den heiligen Klängen der Orgel, und ihre Anziehungskraft wird wachsen, so gewiß das höchste Kunstwerk immer dasjenige bleiben wird, welches uns aus der Erde Kampf und Not den Weg weist zu den höchsten Gütern der Menschheit, zu den ewigen Werten des Lebens, den unvergänglichen Idealen!

Endlich: unsere Gemeinden sind vielfach stumpf- und totgepredigt. Nachgerade muß der Irrtum, als ob die Predigt das einzigste oder bei weitem vornehmste Mittel der gottesdienstlichen Erbauung wäre, aufgegeben werden. Vollwertig tritt neben sie das Gemeindelied und als köstliche Blüte am Baume desselben der Chorgesang. Das in erfreulicher Weise steigende Verlangen unserer Gemeinden nach liturgischen Gottesdiensten und Andachten muß mannigfaltiger und reicher als bisher befriedigt werden. Dabei aber dürfen die Gottesdienste nicht länger dauern. Das Maß, welches die

preußische Agende als mittleres vorschreibt, 1 bis 1 1/4 Stunde für den Hauptgottesdienst, dürfte nur ausnahmsweise überschritten werden. Predigt und selbständiges Orgelspiel müssen sich daher freiwillige Selbstbeschränkung auferlegen, damit der Gemeindegesang sich voll entfalten kann und auch genügend Raum für den Chorgesang bleibt.

Auf Grund unserer bisherigen Darlegungen und der Verständigung, welche wir hinsichtlich der für die Stellung der Orgel im Gottesdienst maßgebenden Bedingungen angebahnt zu haben hoffen, versuchen wir nunmehr, ihre Aufgabe im Gottesdienst näher zu bestimmen.

Raffaels Bild weist auf die göttliche Gabe und Aufgabe der Orgel hin. Ist die heilige Musik die Königin unter den Künsten, weil sie den Ton mit Gottes Wort verbindet, so ist die Orgel die Königin unter den Instrumenten. Vor ihr schweigt und neigt sich jedes andere Tonwerkzeug. In ihren Stimmen vereint sie, was sonst an Tönen laut wird auf Erden: in ihr klingt zusammen der Menschenstimme Wohllaut, der Harfe weihevoller Klang, der süße Hauch der Flöte, der seelenvolle Strich der Geige, des Hornes Schmettern und der Posaune mächtiges Dröhnen. Wie lieblich ist ihre Klarinette, wie zart ihre Gambe! Und was für eine jugendliche Frische, welch lichten Glanz verleihen die oft zu Unrecht geschmähten Mixturen dem vollen Werke! Mehr als irgend ein anderes Instrument, auch mehr als ein Orchester spricht die Orgel zu dem religiösen Gefühl. Es ist teils die gewaltige Kraft der Töne, namentlich in den tieferen Lagen, die unsere Gefühlsnerven in Schwingung versetzt, teils der ernste, majestätische Gang, welcher ihr von Natur eigen ist und mit dem religiösen Sinn parallel läuft. Dazu kommt noch das Stetige im Ton der Orgel, der auf die Ewigkeit und Unveränderlichkeit Gottes hinweist. Darum ist ihr auch die Aufgabe anvertraut, das Beste und Edelste in uns zu erwecken, religiöse Andacht, Gemeinschaft mit Gott, Ewigkeitssehnen und -Wonne, in uns zu wirken das Heldentum des Herzens und Handelns. Weit auf tut sich unser Herz, wenn die Orgel in Tönen ausspricht, was die Menschenbrust bewegt; wenn durch sie laut wird des Evangeliums erquickender Trost, der Buße erschütternder Ernst, der Erlösten jubelnder Dank. Wie gehen ihre weicheren Stimmen tief in die Seelen der Gebeugten und Zerschlagenen; wie schließen sich die Gemüter auf, wenn sie Lieder der Klage und des Schmerzes wohl, aber auch der Zufluchtnahme; der Unterwerfung, der Beugung des Herzens, aber auch des kindlichen Vertrauens, des festen Glaubens, der frohen Hoffnung erklingen läßt! (Schluß folgt.)

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel**, Darmstadt.

(Schluß.)
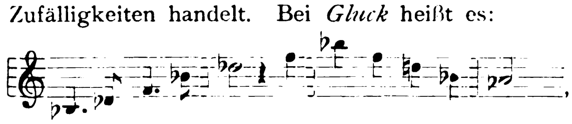
Mozart, der, wie wir wissen, nicht gerne theoretisierte, obwohl er zu Zeiten eine kritische Bemerkung, namentlich wenn sie ihm Gelegenheit zu drastischen oder komischen Äußerungen gab, anzubringen liebte, bezeichnet die mitgeteilten Bemerkungen selbst als »albern«. Er legte eben nur geringen Wert auf dergleichen Auseinandersetzungen. Wir aber müssen sie ihm danken: mit ihnen hat er in schlagender Kürze seine Stellung bezeichnet. Es sind a posteriori entwickelte theoretische Grundzüge, nicht, wie bei Gluck, a priori erdachte Sätze, denen dieser, von »Orfeo ed Euridice« ab, klanglichen Ausdruck gab. Oder aber, um die Dinge in Bezug auf Gluck korrekter auszudrücken: Gluck empfand während seiner Tätigkeit als Komponist italienischer Opern sein Unvermögen, mit den Italienern auf ihrem eigensten Gebiete zu wetteifern; er suchte aber zunächst noch nicht nach neuen Formen des Ausdruckes, obwohl ihm schon dies und jenes mit Rücksicht auf das Drama vortrefflich gelang. Während dieser Tätigkeit noch entwickelten sich seine Gedanken der Opern-Reform immer klarer, d. h. er wurde sich der in Bezug auf das Drama negativen Seiten der italienischen Oper immer bewußter und fand nun, man darf sagen: ohne Vorbild die Lösung der positiven Seite der Frage, was denn das Dramatische in der Oper sei? Gluck suchte, wie er *Corancey*[1]) gegenüber äußerte, ehe er komponierte, zu vergessen, daß er Musiker war, d. h. er dachte bei der Arbeit zunächst an das Drama selbst, seine Charaktere und den aus ihnen und ihrer Art folgenden dramatischen Vorgang; so machte er sich von dem Zusammenhange, in den ihn die Tradition mit der italienischen Oper gestellt hatte, nach Möglichkeit frei. So heißt es auch in der berühmten Vorrede zu »Alceste«[2]): ». . . ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, d. h. der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zierraten abzuschwächen« usw. Der Gegensatz

[1]) *Corancey*, Poesies suivies d'une notice sur Gluck. 1776. Zitiert bei *Marx*, a. a. O. I. S. 355 Anm.

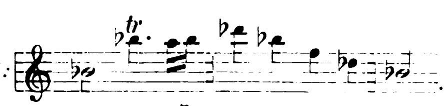
[2]) In guter deutscher Übersetzung bei *H. Welti*, Gluck. (In: Musiker-Biographien. Leipzig, Reclam. 9. Bd.)

springt von selbst klar in die Augen, aber ebenso wenig wie Gluck den Musiker vergessen konnte, vermochte sich Mozart den Lebensbedingungen des Dramas selbst zu verschließen; das geht, wie aus seinen Werken, aus der angeführten kurzen Erörterung hervor. Wie Gluck gegen den Schluß seiner Auseinandersetzung hin sagt: »Endlich stand mir keine Regel — der Satzkunst nämlich — so hoch, daß ich sie nicht guten Mutes der — dramatischen — Wirkung zu lieb aufopfern zu dürfen glaubte«, so betont auch Mozart die Notwendigkeit der Preisgabe der »Regeln« am gegebenen Orte, d. h. in diesem Zusammenhange: im musikalischen Drama.[1]) In diesem Punkte mußten sie, weil beide, der eine wider seinen Willen, der andere mit voller Absicht von der Musik ausgehend, zusammen kommen. Freilich ist die Übereinstimmung nur eine theoretische. Denn zwischen ihren Werken besteht ein weiter Abstand, den in erster Linie der große Unterschied ihres musikalischen Vermögens und ihrer Phantasie, in zweiter das verschiedene stoffliche Gebiet der ihren Schöpfungen zu Grunde liegenden Dichtungen bedingte, das seinerseits wieder auf den musikalischen Stil zurückwirken mußte. Trotz des einen kleinen Berührungspunktes wird man demnach die fundamentalen Unterschiede im Schaffen beider Meister stets hervorheben müssen: Gluck stellte das Drama in den Vordergrund, Mozart die Musik und die ihr immanenten Gesetze; erklärt er, von ihnen etwas preisgeben zu dürfen, so heißt das, wie auch Glucks Wort, nur das Recht des schaffenden Genies proklamieren, das sich selbst die Gesetze vorschreibt.
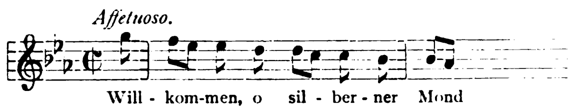
Es erübrigt noch, die Frage der direkten Einwirkung Glucks auf Mozart zu berühren. Wir haben schon einige Ausführungen *O. Jahns* über diesen Punkt gehört. Stellt man die ähnlichen Motive, wie er das getan hat, nebeneinander und beurteilt sie unbefangen, so wird man sehen, daß es sich dabei um Kleinigkeiten und vielleicht auch um Zufälligkeiten handelt. Bei *Gluck* heißt es:
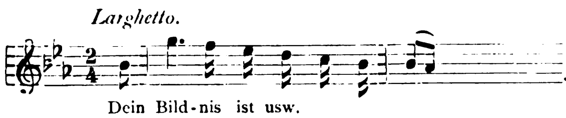


bei *Mozart*:



Man schlage, um zu dem oben ausgesprochenen Urteile zu kommen, daß es sich bei solchen zufälligen Übereinstimmungen um Nebensächlichkeiten handelt (die sich übrigens als solche schon aus der Stellung der Takte innerhalb des dramatischen Ganzen erkennen lassen), beliebige Werke aus dem 18. Jahrhundert, z. B. den thematischen Katalog in der Ausgabe der Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule[1]) nach: überall wird man auf Motive stoßen, die wie bei Gluck und Mozart, aus den Folgen von Dreiklangstönen gebildet sind. Sie gehören zum eisernen Bestande der Kompositionstechnik der Meister, die die Fesseln starrer Kontrapunktik durchbrachen. Von einem Eigentone ist in ihnen nichts oder kaum etwas zu verspüren; nur um die Nachahmung oder Nachwirkung von solchen Eigentönen kann es sich aber doch handeln, soll ein Abhängigkeitsverhältnis festgestellt werden. Nicht anders steht es mit dem von *M. Friedländer* hervorgehobenen Punkte.[2]) Der Göttinger Musenalmanach von 1775 enthält eine *Gluck*sche Komposition von *Klopstocks* Ode »Die frühen Gräber«. Friedländer bringt nun den Melodie-Anfang:



mit dem Beginne der Arie Tamino's aus der »Zauberflöte« (1791) in Zusammenhang:
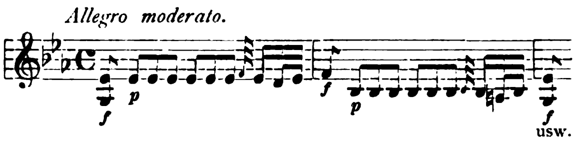


Eine zwingende Ähnlichkeit wird man den beiden Gebilden schwerlich zuschreiben dürfen; das erste ist eine tändelnd-lässige Weise, das zweite eine scharf gezeichnete, charakteristische Physiognomie, die im wesentlichen durch ihren Beginn, den jenem fehlenden, sehnsuchtsvoll aufwärtsstrebenden Sextenschritt, bestimmt wird. Die Folge von Skalentönen macht die Ähnlichkeit nicht aus, sonst könnten beide Motive mit einer ganzen Reihe von anderen Takten in Verbindung gebracht werden; ebenso wenig der Abbruch der melodischen Linie, der sich ähnlich tausendfach belegen läßt. Was wäre aber, spielten bei der Entscheidung solcher Fragen nicht die rhythmische Gliederung, der Melodiekopf, schließlich auch Tempo und Takt wichtige Rollen, was wäre aber im Grunde genommen mit solchen übereinstimmenden kleinen Zügen für die Beurteilung der Meister gewonnen? Sicherlich kaum etwas. Der Zusammenhang *Clementi's* und *Mozarts* läßt sich durch das bekannte Zitat — falls es ein solches ist — im Fugenthema der Ouvertüre zur »Zauberflöte« ebenso wenig erweisen wie etwa die Abhängigkeit *Zumsteegs* von den beiden genannten Meistern durch

[1]) Oder meinetwegen: in der Oper, wenn man glaubt, dem Musikdrama geschehe ein Unrecht, sobald der Begriff auf die Oper Mozarts angewendet wird. Es verhält sich damit ähnlich wie mit dem Begriffe des psychologischen: seit »das psychologische Drama« Wagners da und in Wertung ist, darf man von Mozarts Kunst als einer psychologisch durchaus wahren kaum mehr zu sprechen wagen, ohne ein überlegenes Lächeln der Erbpächter moderner Weisheit zu provozieren. Auch eine Frucht wagneritischer Journalistik!

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. III. Jahrg. I. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.

[2]) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896. Leipzig, Peters, 1897. S. 72.

das Ritornell zu Nr. 4 der Musik des Singspieles »Elbondokani« [1]):



In allen diesen Fällen handelt es sich um kurze melodische Floskeln, die mit der Sache selbst, dem aus den Themen werdenden und nach künstlerisch verschieden gestalteten Plänen aufgebauten Kunstwerke, nicht gerade viel zu tun haben.

Es mag noch, um mit den Einzelheiten abzuschließen, auf die gewaltige Stelle des 2. Aktes des »Don Giovanni«: »Di rider finirai pria dell'aurora ... Ribaldo, audace, lascia a' morti la pace« und ihre Verwandtschaft mit den erschütternd-feierlichen Klängen des Orakels aus Glucks »Alceste« (Akt I, Sc. 11) hingewiesen werden. Diese Verwandtschaft zu leugnen kann niemandem einfallen wollen; allein es muß doch gesagt werden, daß Mozart die Stelle so wie er es tat, würde haben komponieren können, auch wenn er Glucks Werk überhaupt nicht gekannt hätte. Warum hätte er, der für jede Situation, für jede Empfindung den rechten Ton fand, warum hätte er gerade hier mit seiner Kunst versagen, warum Anlehnung an einen Vorgänger suchen sollen? Möglich ist es ja, daß es sich in dem angegebenen Falle um eine Mozart unbewußte Reminiscenz handelt, aber warum muß man unbedingt eine solche annehmen? Können denn zwei Künstler nicht für die gleiche oder eine ähnliche Situation auf dieselben Mittel der Darstellung oder des Ausdruckes verfallen, ohne voneinander etwas zu wissen oder aneinander zu denken? Das, was für die Geschichte der Wissenschaften, der Entdeckungen mehr als einmal beglaubigt ist, warum sollte es in der Kunstgeschichte nicht auch statthaben können? Der Geist der dramatischen Musik hat auch schon vor Gluck erhabenes und gewaltiges ersonnen und auch für das einfachgroße Klänge von ähnlicher elementarer Wucht gefunden, wie jeder weiß, der *Cavalli's* »Giasone« und das hoheitsvolle: »Dell'antro magico« der Medea darin kennt. [2])

Man wird, auch wenn noch man auf die anderen, oben nur flüchtig berührten Punkte eingeht, nichts vorbringen können, was die Sachlage weiter zu klären vermöchte. Wir dürfen deshalb die Einzelheiten, die allenfalls noch hervorgehoben werden könnten, auf sich beruhen lassen.

So verschieden Gluck und Mozart auch ihrer Lebensstellung und Anschauung nach waren, so fundamentale Unterschiede auch ihr Schaffen — nach dem ganzen Umfange gemessen —, bedingten, in dem künstlerischen Ernste, der sie, den einen als Resultat der Beschäftigung mit der italienischen Oper und eingehender spekulativer Kunstbetrachtung, den anderen nach seiner unvergleichlichen künstlerischen Veranlagung, durchdrang, in dem tiefen Ernste ihres Schaffens haben sich beide Meister nichts nachgegeben; das ethische Element, das man der Musik des älteren Meisters zuschreibt, darf man der des jüngeren nicht absprechen. Hat in *Mozarts* Musik zuweilen, durch seine Natur oder durch den besonderen Charakter der Geschöpfe seiner Phantasie veranlaßt, auch ein stark sinnliches Gefühl sich in künstlerischem Niederschlage geäußert, wo wäre es nicht durch die Zauberkraft seiner Töne geadelt worden? Was er auch berührte, alles wandelte sich unter seinen Händen in lautere Schöne und Reinheit, und keinem Menschen wird beim Anhören seiner Musik jemals der Gedanke an rein sinnliche Wirkungen kommen, niemand zum Bewußtsein einer Unsittlichkeit der textlichen Unterlage seiner Musik gelangen können.

Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, diese drei Begriffe hat *Gluck* als die festen Grundpfeiler des Schönen für alle Werke der Kunst (in der Vorrede zur »Alceste«) bezeichnet. Er stellt sich damit auf den Standpunkt, den *Winkelmann* für die alte Kunst in Anspruch nimmt und der auf verschiedenen Gebieten menschlicher Geistestätigkeit zu derselben Zeit wiederkehrt. Er verbindet Gluck, wie *Hettner* [1]) hervorhebt, mit *Rafael Mengs*, dessen Kunst freilich, viel enger umgrenzt, in bloßer Nachahmung der Antike aufgeht; er nähert *Gluck Klopstock*, in dem, wie in ihm selbst, auch die Richtung auf das Pathetische und Große mächtig ist. Von ihr führt das deutsche Singspiel, dessen Erwachen gleichfalls in jene Zeit fällt, weit ab, wenngleich die Forderung der Einfachheit hier im Vordergrunde stand; aber eine Einfachheit, die zugleich volkstümlich, aus dem innersten Empfinden des Volkes geboren war. An sie hat Mozart mit seinen deutschen Opern angeknüpft, Mozart, in dem auch alle anderen künstlerischen Wege der Zeit zusammentrafen. Indem er sie überwand und aus sich selbst das Höchste fand, wurde er ihr Erfüller und Vollender. In keinem anderen Sinne.

Auch *Gluck* hat Mozart überwunden, aber er hat ihn nicht vernichtet. Den *Palestrina* und *Orlan*-

[1]) Elbondokani. Ein Singspiel n. d. Französ. bearb. v. Haug, mit Musik von Zumsteeg. Kl. A. Zu haben bei der Witwe des Componisten in Stuttgart. Das Werk wurde nach Riemann (Opern-Lexikon, Leipzig 1887) im J. 1792 in Stuttgart aufgeführt. Daß das Zitat auf Mozart, den Zumsteeg hochverehrte, zurückgeht, ist möglich.

[2]) Man könnte auch auf *H. Purcell's* »Dido and Aeneas« hinweisen. Auch die neapolitanische Oper, trotzdem sie noch immer als bloße »Konzertoper« verschrieen ist, kennt Beispiele von psychologisch wahren und die dramatische Situation erschöpfenden Zügen, obwohl ja das rein und bloß gesangliche darin ohne Zweifel bedeutend überwiegt.

[1]) H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1864. III, 2. S. 626.

dus gehen die tausend verschiedenen Versuche, den Kontrapunkt dem Gefühlsausdrucke dienstbar zu machen, voraus. Versuche, zum Teil ungelenk, zum Teil mit hoher Meisterschaft gemacht und mit individueller Lebensregung erfüllt, alle aber den vollendeten Schöpfungen jener Meister nachstehend. So schritt *D. Buxtehude* dem Altmeister *J. S. Bach* vorauf, der die Andeutungen seiner Kunst und der vieler anderer vor ihm erfüllte und vollendete. In diesem Sinne ist Gluck nicht der Vollender einer ihm voran gegangenen Kunstrichtung gewesen, obwohl seine Gedanken, wenn auch nicht ihrem vollen Umfange nach, auch manchem der älteren und gleichzeitigen Italiener nicht ganz fremd, gewesen sind, und obwohl er der französischen Opern-Kunst viel verdankte. Aber das Programm der zweiten Hälfte seiner Lebensarbeit gehört ihm allein, war ein geschlossenes, durch und durch **individuelles**, und **das** verbürgt Gluck die Sonderstellung, die er einnimmt. Hettner hat das Gesetz der Kunstgeschichte betont, daß ungelenker und herber Stil dem entwickelten und schönen den Weg bereiten müsse. Es ist ein Grundgesetz des organischen Werdens der Kunst. Ungelenk ist freilich Glucks Stil und Ausdruck nie gewesen, davor bewahrte ihn seine Bekanntschaft mit der italienischen Musik. Aber Glucks Kunst war von Einseitigkeit nicht frei und voll von herben, wenn auch bei aller Einfachheit großartigen Zügen. Zudem stellte er sich fast ausschließlich in den Gedankenkreis antiker Stoffe in der Auffassung seiner Zeit; ein Augenblick romantischer Neigung ließ ihn keinen dauernden Erfolg finden, und seine Verbindung mit Klopstock hat nichts geschaffen, das den Wechsel der Tage überlebt hätte.

All dem setzte *Mozart* eine reichste Fähigkeit, moderne Menschen in den feinsten Zügen ihres inneren Wesens und unter sorgfältigster Beobachtung der Grenzlinien des Musikalisch-Schönen zu charakterisieren entgegen. So **mußte** er *Gluck* überwinden. Das Große trat in innigste Berührung mit dem Schönen.

Für uns aber hat der eine wie der andere seine Bedeutung behalten, und die brennende Sehnsucht nach Einfachheit, Wahrheit und Schönheit in der Kunst, die jetzt wieder durch die Welt geht, kommt beiden Meistern zu gute. Im Ringen um Erlösung aus dem abgrunddunkeln Symbolismus und Mysticismus der neuzeitlichen Musik können dem deutschen Volke keine Führer willkommener sein, als der Urvater der Harmonie *J. S. Bach*, der herbe, strenge und einfache *Gluck*, der heitere *Haydn*, der lichtfrohe *Mozart* und der gewaltige, tiefe *Beethoven*. Und unser Volk hat ein Recht, zu verlangen, daß diese Großen ihm leben; leben, unabhängig von Gnade und Laune, leben, um zu befreien, zu beglücken, zu stärken.

So lange freilich nicht das berechtigte Wünschen der Gebildeten, sondern materielle Erwägungen das ausschlaggebende Moment sind, so lange die offizielle Kunstpflege sich ihrer eigentlichen Aufgabe, der Erziehung des Volkes zum Verständnis echter Kunst, gleichviel, welcher Richtung sie angehöre, nicht bewußt ist; so lange einseitige Neigungen, unsinniger Luxus und niedriger Geschmack gleichmäßig unsere Bühne beeinflussen können, so lange wird diesem Wünschen keine Erfüllung werden. Aber die Zeichen mehren sich, daß die Abwendung von den allzu lange beschrittenen Wegen nicht mehr ferne ist. Dieser Schritt zu gesunden künstlerischen Verhältnissen ist notwendig, soll unser kultureller Besitzstand nicht unermeßlichen Schaden leiden. Keinem vernünftigen Menschen wird es einfallen zu verlangen, der modernen Produktion solle die Bühne oder der Konzertsaal verschlossen bleiben. Nur vor Einseitigkeit möge die Kunstpflege bewahrt bleiben und die Meister von ihr nicht vernachlässigt oder gar unterdrückt werden, auf denen ein gut Teil nicht nur der musikalischen Bildung der Gegenwart ruht. Es ist das freilich ein Ziel, das sich nur ganz allmählich wird erreichen lassen und das, wenigstens was die gleichmäßige und systematische Pflege *Glucks*, *Mozarts* und *Wagners* anbetrifft, eine von Grund aus vorzunehmende Änderung der Verhältnisse unserer Opernbühne zur Voraussetzung hat. Auch da gilt es noch, eine Kulturaufgabe zu lösen, und wahrlich keine bedeutungslose und kleine.

Lose Blätter.

Anastasius Grün und Ernst von Feuchtersleben.

Ein Gedenkblatt von August Wellmer (Berlin).

Gar reich ist die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an deutschen Dichtern, deren Namen mit der Tonkunst aufs innigste verknüpft sind. Wir nennen aus der patriotischen Romantik nur Max von Schenkendorf, Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt und Friedrich Rückert, der stets ein echter deutscher und doch zugleich kosmopolitischer Dichter war. An diese Sänger der Befreiungskriege reiht sich der schwäbische Dichterkreis mit Ludwig Uhland, dem in seiner Lyrik schon überaus edlen und kerngesunden, in der Romanze und Ballade aber geradezu epochemachenden Sänger, mit Justinus Kerner, Gustav Schwab und Eduard Mörike, dem innigsten und jüngst von neuem gefeierten Lyriker dieser Gruppe. Und auch Wilhelm Müller aus Dessau ist hier zu nennen, ist er doch in seiner Poesie den schwäbischen Dichtern nahe verwandt und werden seine Müllerlieder in Schuberts Musik stets und überall mit Begeisterung gesungen werden:

Soweit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt.

Gar schön, edel und vor allem echt deutsch erklang es um diese Zeit auch in Österreich und die österreichischen Dichter dieser Epoche schlossen sich dem schwäbischen Dichterkreise ebenbürtig an. Die glänzendsten Sterne unter ihnen sind Nikolaus Lenau, dessen poetische Schilderungen aus seiner magyarischen Heimat noch heute zündend wirken und dessen reiche, wenn auch oft melancholische Lyrik sich in den träumerischen Schilf-, und Waldliedern, wie sie Rob. Franz u. a. in Musik setzten, aufs innigste widerspiegelt, sodann der ungemein fruchtbare Balladendichter Johann Nepomuk Vogl, dessen Balladen in Loewes Musik (»Heinrich der Vogler«, »Das Erkennen« und viele andere) heute in aller Munde sind, J. Ch. Freiherr von Zedlitz, den allein schon »Die nächtliche Heerschau« in Loewes unvergleichlicher Musik unsterblich macht, Joh. Gabriel Seidl (»Die Uhr«, in Loewes Musik weltbekannt), Anastasius Grün und Ernst Freiherr von Feuchtersleben.

Unsere Aufmerksamkeit richtet sich heute auf die beiden letzteren Dichter, feiern wir doch in diesem Jahre ihre hundertjährigen Geburtstage, denn Anastasius Grün (d. i. Anton Alexander Graf von Auersperg) ist am 11. April 1806 zu Laibach in Krain und Ernst von Feuchtersleben am 29. April 1806 zu Wien geboren. Ersterer trat namentlich durch seine Balladen, letzterer hauptsächlich durch sein ganz in den Volksmund übergegangenes Lied »Es ist bestimmt in Gottes Rat« in Beziehung zur Musik.

Anastasius Grün verlebte seine Kindheit in der romantischen Alpenwelt und ererbte schon als zwölfjähriger die in den Bergen wunderbar schön gelegene Herrschaft Thurn am Hart und Gurkfeld in Unterkrain von seinem bereits 1818 verstorbenen Vater. Er besuchte dann das berühmte Theresianum in Wien, studierte auch dort und später in Graz Philosophie und Jurisprudenz, bereiste nach der Studienzeit Italien, Frankreich und England, übernahm 1831 den väterlichen Besitz und vermählte sich 1839 mit der Reichsgräfin Marie von Attems. Der Dichter trat politisch hervorragend hervor; er gehörte 1848 der Frankfurter Nationalversammlung an, sowie später dem österreichischen Herrenhause und dem Krainer und Steiermärkischen Landtage. Er kämpfte stets für die höchsten Ideale der Menschheit, für Freiheit, Menschenwürde, Vaterland und Volksrechte, das alles aber nicht als ein Sänger stürmischer Freiheit, sondern indem er die Zukunft in tröstlichem Lichte sah. Sein freier, aber versöhnlicher, von edlem Optimismus geleiteter Geist brachte es denn auch mit sich, daß der Dichter an seinem 70. Geburtstage, 11. April 1876, von ganz Deutschland beglückwünscht wurde. Nur einige Monate später, am 12. September desselben Jahres ereilte ihn zu Graz der Tod.

Von den politischen Gedichten Grüns, den »Spaziergängen eines Wiener Poeten« (1831), in denen er aus der finsteren Gegenwart herausjubelt, daß »Freiheit ist die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt«, ferner dem »Schutt« (1835), worin er aus den Trümmern alter Kerker- und Klostermauern die Saat einer neuen Zeit emporsprießen sieht, sowie von seinen humoristischen Dichtungen, z. B. den »Nibelungen im Frack«, in denen er höfische Zustände geißelt, hat sich nur Weniges auf unser Geschlecht fortgeerbt, dagegen legte Grün mit seinen »Gedichten« (1837) eine der schönsten dichterischen Gaben auf den Altar der Muse nieder. Wer kennt nicht das einzigartige, tief zu Herzen gehende Seelengemälde, das der Dichter im »Blatt im Buche« entwirft:

»Ich hab' eine alte Muhme,
Die ein altes Büchlein hat,
Es liegt in dem alten Buche
Ein altes dürres Blatt.

So dürr sind wohl auch die Hände,
Die's einst im Lenz ihr gepflückt.
Was mag doch die Alte haben?
Sie weint, so oft sie's erblickt.«

Und wie preist er im »Letzten Dichter« die Unvergänglichkeit der Poesie! Auf die Frage:

»Wann werdet ihr, Poeten,
Des Dichtens einmal müd'?
Wann wird einst ausgesungen
Das alte ew'ge Lied?«

heißt es, daß die Poesie nicht vergehen könne, solange es noch Menschen gäbe, Menschen mit sehnenden Herzen, Menschen mit brechenden Herzen . . .

»So lange wallt auf Erden
Die Göttin Poesie
Und mit ihr wandelt jubelnd,
Wem sie die Weihe lieh;

Und singend einst und jubelnd
Durch's alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter
Der letzte Mensch hinaus.«

Seinen Dichterruhm hatte Anast. Grün schon früher durch seinen Romanzencyklus »Der letzte Ritter« begründet. Die glänzende Sprache, die lebendige, bilderreiche Schilderung, der echt romantische Zug, der durch das Ganze geht, verschafften dem Dichter einen vollen Erfolg. Kaiser Maximilian I. wird darin verherrlicht als ein echt ritterlicher Held. Schon hier geht die romantische Epik unmerklich in die Freiheitslyrik über, so, wenn der scheidende Max dem Enkel Karl V. zuruft:

»Dich rufen andere Kämpfer, die Schwerter rosten ein,
Ein Kampf wird's der Gedanken, der Geist wird Kämpfer sein!
Frei wie der Sonnenadler muß der Gedanke sein,
Dann fliegt er auch wie jener zu Licht und Sonn' allein.«

Es ist wohl erklärlich, daß alles, was damals romantisch empfand, sich mit Passion um Grüns Poesie scharte. Kein Wunder, daß die Tonkunst sich zur Dichtkunst gesellte und wiederum, daß der romantische Epiker, der Balladenmeister Karl Loewe, davon Besitz ergriff. Wir finden von Grün daher auch unter seinen Kompositionen als Op. 124, 1—3 »Der letzte Ritter«, drei historische Balladen: 1. »Max in Augsburg«, 2. »Max und Dürer«, 3. »Max' Abschied von Augsburg«, ferner als Op. 99, 1. »Das Wiegenfest zu Gent« und als Op. 99, 4. »Die Leiche zu St. Just«. Diese beiden letzteren stehen mit »Kaiser Karl V. in Wittenberg« (Text von Hohlfeld) und mit »Der Pilgrim vor St. Just« (Text von v. Platen) zusammen unter dem Titel: »Kaiser Karl V.«, 4 historische Balladen. Interessant ist es, daß der Romantiker auf Preußens Königsthron, Friedrich Wilhelm IV., eine besondere Vorliebe für diese Balladen besaß. Oft mußte Loewe sie dem Könige vortragen. In seinen biographischen Aufzeichnungen schreibt Loewe: »Einmal mußte ich acht Tage hindurch in Potsdam bleiben und des Abends vor dem Könige singen. Während ich vor ihm sang, pflegte er ganz nahe am Flügel rechts von mir seinen Platz zu nehmen und zwar so, daß er mir voll ins Gesicht sehen konnte. Das sicherste Wohlgefallen fanden bei ihm stets meine historischen Balladen. Ganz besonders liebte er die vier Balladen über Karl V. und die Nummern aus dem ‚Letzten Ritter' von Anast. Grün.«

Wenden wir uns nun noch in einigen Worten dem Zeitgenossen Grüns, Ernst Freiherrn von Feuchtersleben,

zu. Auch er erhielt, wie Grün, seine Erziehung auf dem Theresianum in Wien, studierte dann Medizin und brachte es auf diesem Gebiet zu hohen Ehren. Denn 1845 ward er Dekan der medizinischen Fakultät zu Wien und trat, nachdem er zwei Jahre darauf zum Vizedirektor der medizinisch-chirurgischen Studien ernannt war, 1848 als Unterstaatssekretär in das Ministerium des Unterrichts, aus dem er aber nach einem halben Jahre wieder ausschied. Am 3. September 1849 starb er in der Blüte des Mannesalters.

Ernst von Feuchtersleben ist ein reichbegabter Geist, den ein vielseitiges Wissen, wie eine durchaus ideale Lebens- und Kunstanschauung auszeichnete. Als Arzt scharfsinnig und klarsehend, als Philosoph universell, als Schriftsteller sehr anziehend und gewandt, als Dichter mit frischem Humor, aber auch mit sinnigem Ernst begabt, so daß der gedankenvolle Lehrgehalt seiner Gedichte öfter an Lessing gemahnt, so stellt er sich uns dar. In letzterer Beziehung sind namentlich seine »Sprüche« sehr bezeichnend, z. B.:

Es ringt der Geist, den Menschen zu gestalten:
Freiheit und Maß bedingen sein Entfalten«

oder:

»Nicht das Grenzenlose, Unterbrochne
Frommt der Dichtung, frommt dem Leben:
Sondern ausgesprochne
Feste Richtung, treues Streben

oder endlich:

»Willst du, eignen Schmerz zu tragen,
Dir den Busen kräftigen,
Lerne mit der Menschheit Fragen
Edel dich beschäftigen:
Wie die Seele sich erweitert,
Wird dein Leben auch erheitert.«

Ähnlich spricht sich das didaktische Element öfter auch in den »Gedichten« unseres Poeten aus, so am Schlusse des Gedichts »Zuversicht«:

»Der ernste Mann entsagt noch nicht dem Hoffen, —
Vom Innern geht der Menschheit Bildung aus;
Die Schöpfung ist unendlich reich an Stoffen;
Du Geist des Menschen, bilde Welten draus!«

Aber, wie echt lyrisch der Dichter auch zu singen vermag, das beweist außer dem schon oben zitierten, von Felix Mendelssohn-Bartholdy so unvergleichlich schön und volkstümlich komponierten Liede: »Es ist bestimmt in Gottes Rat«, das zum Gemeingut des ganzen Volks geworden ist, besonders auch manches schöne andere Gedicht, wie »Verlust«:

»Ach, wie so lachend,
Ach wie so mild
Sah ich erwachend
Am Morgen dein Bild!

Und wie so labend,
Selig vergnügt,
Hat's mich am Abend
In Träume gewiegt!

Immer noch wein' ich,
Daß ich es habe —
Ach! und doch wein' ich
Über dem Grabe!«

Außerordentlich edel und harmonisch empfunden ist auch das Gedicht »Ruhe« mit dem so schönen Schluß:

»An aller Wesen Lust und Schmerz
Vertröste sich des Menschen Herz —
Und schlage liebend sonder Ruh'
Dem Ozean der Gottheit zu.«

Man erkennt überall den tiefsinnigen Dichter. — Von seinen Schriften sind »Ärzte und Publikum« (1848) und das »Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde«, wie seine mehr populär gehaltene Schrift »Zur Diätetik der Seele«, die bis auf den heutigen Tag immer neue Auflagen erlebte, besonders hervorragend. Mit dem Ernst der Wissenschaft verbindet sich hier die anziehendste Form. In seinen poetischen »Lebensblättern«, »Konfessionen« und »Resultaten« legte er sodann noch seine Anschauungen über Leben, Kunst und Natur nieder.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Ernst von Feuchtersleben in seinem äußeren Leben ebenso bescheiden als aufopferungsfähig war. Ärztliche Hilfe gewährte er stets, ohne an Entgelt zu denken, so daß er nicht selten in Bedrängnis geriet. Alles in allem: Der edle Dichter, der allein schon durch sein »Es ist bestimmt in Gottes Rat« unsterblich ist, nimmt eine hervorragende Stelle in jenem Kreise österreichischer Dichter ein, die in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts der deutschen Poesie die schönsten und trefflichsten Gaben darbrachten.

Noch einmal Mantius.

Herr Dr. *Max Arend* hätte mir doch lieber nicht den Vorwurf der Unredlichkeit machen sollen, denn weder habe ich »Tatsachen unrichtig wiedergegeben«, noch ihm etwas »in den Mund gelegt«. Ich schrieb: »Hätte er weniger sorgfältig und kritisch seine Quellen benutzt, er würde aus ihnen wohl noch weit Günstigeres über den Sänger habe beibringen können.« Und dann widersprach ich den Angaben dieser Quellen, nicht ihm. — Nun will ich noch ergänzend seinem Gewährsmanne Fétis widersprechen, der überhaupt nicht sehr zuverlässig ist: So klein war *Mantius* nicht von Figur, daß »man ihn kaum für bühnenfähig ansehen konnte«. Die noch neben ihm wirkenden *Zschiesche*, der mächtige Bassist, *Formes*, der Heldentenor, u. a. waren nicht größer. Neben den Recken *Niemann* (der schon 1853 und 1854 unsrer Oper angehörte), *Bader*, *Mickler*, *Fricke* u. a. erschien er allerdings noch kleiner als er war. Rud. Fiege.

La Biondinetta. Oper von *Sporo Samara.*

Uraufführung im Gothaer Hoftheater.

Die Gothaer Hofbühne hat unter ihrem neuen Chef, dem Kammerherrn *v. Ebart*, in dieser Saison Tüchtiges geleistet. Ein abwechslungsreiches Repertoire und mehr oder weniger bedeutende Gastspiele sowie gute Leistungen des eigenen Personals erhielten das Interesse der Theaterbesucher wach. Ziemlich am Ende der Saison kam auch noch eine Uraufführung zu stande. Wenn die aufgeführte Oper »La Biondinetta« von Samara nicht vollständig erfüllt hat, was man von ihr erwartete, so wird das hoffentlich die Intendanz nicht abhalten, auch fernerhin jungen Talenten die Tore des Musentempels offen zu halten.

Die Titelheldin der Oper ist ein Mädchen auf der Insel Elena. Zwei Gondolieri, Andrea und Gianni, sind gleichzeitig in sie verliebt, Andrea ist mit ihr verlobt und schrecklich eifersüchtig auf den glänzenden Gianni, trotzdem dieser seinen Verzicht auf Biondinetta ausspricht. Andrea zieht, um in Biondinettas Achtung zu steigen, freiwillig in den Krieg gegen Napoleon. Er wird schwer verwundet auf dem Schlachtfelde gefunden. In seinen Fieberphantasien sieht er, wie der unfreiwillig in der

Heimat zurückgebliebene Gianni um Biondinetta tanzend freit und später mit ihr getraut wird. Diese Phantasien werden hinter einer Wolkenschicht szenisch dargestellt und füllen so ziemlich den ganzen 2. Akt aus. Der 3. Akt bringt in Wirklichkeit, was Andrea im Fieber geschaut hat; alle halten Andrea für tot. Er kehrt jedoch zurück, verflucht das junge Ehepaar und ersticht sich. — Diese Handlung fordert wenig zur Anteilnahme des Hörers heraus. Die Leute auf der Bühne interessieren zu wenig; im Grunde genommen ist und tut keiner der Handelnden etwas Besonderes, weder im guten noch bösen Sinne, das tiefer interessieren könnte. Es fehlt der Oper die tragische Grundstimmung. Trotzdem Andrea ganze Akte lang nach dem Vorbilde der veristischen Opernhelden mit rollenden Augen die Bühne unsicher macht, kommt man doch nicht in die tragische Stimmung,[1]) und Fluch und Selbstmord erscheinen deshalb theatralisch aber nicht dramatisch. Die Musik ist teilweise recht schön, zu den Tanzvisionen sind die Weisen prickelnd und in ihren Rhythmen fesselnd, die Erzählung des Massimo vom Kampfe ist recht wirkungsvoll. Samara hat eine gute melodische Ader, aber sein Orchester klingt teilweise recht dürr, es fehlt demselben das Blühende, Schwellende, Reichgegliederte, namentlich das Kontrastierende im Gleichzeitigen, die Polyphonie. Daß Samara aber Theaterblut in sich hat, beweist jene Stelle, welche das Wiedersehn von der Mutter und dem totgeglaubten Sohne schildert. Das ist ein packender Moment, wie man ihn nicht oft in der Opernliteratur findet, und diese Stelle bestärkt mich in der Annahme, daß der Komponist eine lebensfähige Oper schreiben wird, wenn er ein gutes Textbuch erhält, die Vermehrung seines technischen Rüstzeugs allerdings vorausgesetzt. Die Oper hatte unter Hofkapellmeister *Lorenz* Leitung einen großen Erfolg, der auch der 2. Aufführung treu blieb. R.

Der 3. musikpädagogische Kongreſs,

welcher am 9. und 10. April im Sitzungssaale des Reichstags und am 11. April im Neuen Königl. Opernhaus (Kroll) unter dem Vorsitze von Prof. *Xaver Scharwenka* stattfand, bot außerordentlich viel Anregendes und Belehrendes. Am ersten Tage fesselten besonders die Herren Dr. med. *Katzenstein* und Dr. med. *Gutzmann*, beide aus Berlin durch ihre geistvollen Darbietungen in Vortrag und Experiment. Dr. *Katzenstein* teilte seine eigenen Untersuchungen über Brust- und Falsettstimme mit, Dr. *Gutzmann* wies an Versuchen nach, welche Bedeutung das Atmen bei Fehlern der Stimme und Sprache hat. Auf gleicher Höhe stand der Vortrag von *E. Jaques Dalcroze*: Die Erziehung zum Rhythmus. Das Turnen wird bei ihm zu einer Vorübung für den Musikunterricht. Der Gedanke, das Kind zum Rhythmus zu erziehen, ohne es durch musikalische Töne abzulenken, ist übrigens nicht neu; die Virgilklaviermethode beruht auf diesem Grundsatze.

Wilhelm Tappert verstand es, seinen Vortrag über das trockene Thema: »Unsere Notenschrift, ihre Entstehung und ihre Vorzüge« mit vielem Humor zu würzen und erntete infolgedessen einen Beifall, mit der eine Primadonna hätte zufrieden sein können. *Ludwig Riemann* aus Essen verlangte in seinem Vortrage die Wiedereinführung des B statt H, und merkwürdigerweise stimmte ihm das Auditorium zu — wohl etwas unüberlegt. Haben wir doch schon Konfusion in Bezug auf musikalische Begriffe genug — man denke nur an die Bezeichnung der Kirchentonarten, an die Gesangsvorschläge, an die harmoniefremden Töne, besonders an die Verzierungen — und sollten uns hüten, eine neue Unbestimmtheit zu bringen, die in 50 Jahren noch nicht überwunden sein würde. Ja wenn noch ein Mißstand damit gründlich beseitigt würde. Aber wir würden ja auch in Zukunft unserm ersten Unterrichte nicht das Alphabet von A bis G zu Grunde legen, denn wir gehen ja nicht von der aälischen, sondern der C dur-Tonleiter aus und müßten das Alphabet nach G doch unterbrechen. Über die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Vergangenheit und Gegenwart sprachen in geistvoller, konzentrierter Weise die Herren Dr. *Storck* und Prof. Dr. *Dessoir*. Interessante Vorführungen bot der 3. Tag. Über die Reform auf dem Gebiete des Schulgesangs sprach Herr Domsänger *Rolle*-Berlin und Frau Dr. *Julie Müller*-Liebenwalde-Berlin. Sehr belehrend waren die Gesangslektionen, welche Herr *Franz Leber*-Greiz unter Zuhilfenahme seines Wandharmoniums, Herr *Max Ast* unter Benutzung von Wandernoten, Rektor *Prinz*-Schöneberg mit einer tönenden Tonleiter und andere machten. Noch viel des Guten bot der Kongreß, es war uns nicht möglich, alles zu sehen und zu hören. R.

[1]) Umgekehrt ging es uns in *Hugo Wolfs* Corregidor, den wir kürzlich in der neuen komischen Oper in Berlin hörten. Man befürchtete jeden Augenblick eine Katastrophe. Dieses unheimliche Gefühl macht den Corregidor als komische Oper unmöglich.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. April. Die Königliche Oper beging eine Art Lohengrin-Jubiläum. Denn zum 500. Male führte sie die Oper auf, die 1850 in Weimar durch Liszt zum ersten Male auf die Szene kam, die in Berlin 1859 zuerst erschien, und die Wagner selbst erst 1861 in Wien zum ersten Male sah. Als ich ihrer hiesigen Erstaufführung vor 47 Jahren beiwohnte, ging es mir, dem an klassischer, besonders an alter Kirchenmusik Erzogenen, wie den meisten Zuhörern. Wir hatten ja soviel gegen den Kunstverderber und Melodienfeind Wagner Geschriebenes gelesen. Und was heute nicht glaublich erscheint, die Oper mutete uns fremd an, und wir fanden keine Melodien darin. Wir wollten so etwas, wie »Reich mir die Hand, mein Leben« oder »Einst spielt ich mit Szepter« oder »Durch die Wälder, durch die Auen«. Wir sahen in dem Walde die Bäume nicht. Die damaligen Sängersleute, die *Wippern, Joh. Wagner, Th. Formes* und *Jul. Krause* behandelten das Werk im alten Singstile. Ein hoher Tenor (*Pfister*), sang den Heerrufer. Erst als *C. Eckert* am Pulte stand und die *Mallinger-Brandt-Niemann-Betz* das Quartett, das noch unerreichte, bildeten, etwa 1870, lernten wir den rechten Lohengrin kennen. — Jetzt war er vortrefflich mit Frl. *Destinn* als Elsa, ganz zufriedenstellend mit Herrn *Jörn* als Lohengrin, nicht ganz ausreichend mit Herrn *Griswold* als König besetzt. Es gastierten als Ortrud die stimmprächtige Frau *Preuse-Matzenauer* (München) und der bühnengewandte Herr *Müller* (Wiesbaden) als Telramund. Die heimischen Vertreter dieser Rollen, Frau *Plaichinger* und Herr *Hoffmann* sind indes hervorragender. — In einer ganz vorzüglichen

Aufführung der Meistersinger gastierte Herr *Herold* von der Kopenhagener Hofoper. Er hatte den José französisch, den Turiddu italienisch, den Canio dänisch gesungen, den Stolzing sang er deutsch. Er ist ein Sänger von Geschmack mit tüchtiger Gesangstechnik, nicht mehr ganz frischer Stimme, aber großem Darstellungstalent. Nur für den fränkischen Ritter reichte er der zu zierlichen Figur wegen nicht ganz aus.

Das Theater des Westens brachte nun auch die neue Oper *E. Wolf-Ferraris* heraus, die den ungenau übersetzen Titel »Die vier Grobiane« trägt. Auch sie ist textlich nach einem alten Lustspiele *C. Goldonis* gestaltet, hat nur eine dünne Handlung und gleicht im wesentlichen den »Neugierigen Frauen« in der Art der musikalischen Verarbeitung. Man hatte in der Presse dem neuen Werke zum Teil erhebliche Vorwürfe zu machen, zum Teil pries man es hoch. Zu denen, die dies taten, gehöre auch ich. Es ist auffallend, daß dieselben Federn, die den Don Pasquale mit seiner possenhaften, oft verletzenden Handlung kürzlich nicht genug loben konnte, diesen Grobianen unleidliche Albernheit vorwerfen und die Oper eine Operette heißen. Auffallend ferner, daß diese Federn über die vielen Tänze sich aufhalten, denen die durchgehende Tanzform in den Wiener Operetten wie ein Fehler schien. Und hier, in den Grobianen, hüpfen und tanzen die lustigen vier Weiber wirklich, da müssen sie doch Tanzmusik haben. Der erste Akt zieht sich etwas lang hin, und da gibt uns der Komponist nur lauter musikalische Kosthäppchen. Aber vom zweiten Akte an fließt die Musik stetiger und breiter und endigt in einem Finale, das ein achtunggebietendes Seitenstück der Prügelszene in den Meistersingern ist. Und der dritte Akt hält sich auf der Höhe des zweiten. Es gibt in der Oper mehrere geschlossene Musikstücke. Das Orchester ist stets durchsichtig, und die einzelnen Instrumente sind recht geschickt zu humoristischen Wirkungen verwendet. Wieder aber wird, was mir so wichtig erscheint, das Wort durchweg in die Musik einbezogen. Kein eintöniges Rezitieren, kein Sprechen mit Musik! *Thuille* und *Humperdinck* könnten da lernen. — Ob dies neue Werk so erfolgreich wie sein älterer Bruder sein wird, mag fraglich erscheinen. Gerade weil es ihm so wesensgleich ist, dient es wohl dem Zerstreuungsbedürfnisse nicht genügend.

Die Komische Oper nahm nun auch Mozarts Figaro in ihren Spielplan, und der war eigentlich die interessanteste ihrer Darbietungen, von denen sich auch nur Hoffmanns Erzählung auf der Szene hielten. Dekorationen und Kostüme sind von der Opernschablone befreit und den Forderungen gemäß gestaltet worden, die der Handlung nach Ort und Zeit entsprechen. Es ist nicht auf Pracht, nicht einmal immer auf Schönheit abgesehen, sondern aufs Charakteristische. Die Personen tragen keine phantastischen Maskenanzüge, sondern erscheinen in den Gewändern ihrer Zeit. Die Gräfin diktiert den falschen Liebesbrief nicht im weiten Saale, sondern auf einem unter Weinlaub halb versteckten Balkon usw. Das alles dient zur Erhöhung der Wirkung des Stücks. Einiges freilich erschien erklügelt, ist aber leicht zu beseitigen, so z. B. die Aufstellung einer Amorstatue neben dem Sofa der Gräfin, da sie zu singen hat: »Laß mich sterben, Gott der Liebe!« und dabei zu dem Gebilde die flehenden Hände erheben mußte! — Mozart kam neben da Ponte (oder Beaumarchais) allerdings etwas zu kurz. Nicht nur, weil das Institut unter dem nicht abzuweisenden Vergleiche seiner Sänger mit denen der Königlichen Oper zu leiden hat, die uns kürzlich einen musikalisch musterhaften »Figaro« gab, es traten auch nicht zu rechtfertigende Auffassungen zu Tage. So sang Herr *Bertram*, der sich für die Rolle des Figaro überhaupt nicht eignet, einen Teil des »Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen« gar nicht, sondern überließ die Melodie trällernd dem Orchester. Wahrscheinlich, um die Wiederholungen des Textes zu vermeiden. Das darf man bei Lortzing (etwa in seinem Couplet »Das kommt davon«) — vielleicht tun, bei Mozart nicht. Ein vornehmer Graf war Herr *Egénieff*, eine gute, noch Besseres versprechende Gräfin Fräulein *Artôt* (der Derisée Tochter). Mit der Susanne des Fräulein *Kaufmann* konnte man zufrieden sein. Die Komische Oper hat nun wieder auf kurze Zeit ein Stück. Sie wird dann die Zauberflöte und Don Juan geben. — Es geht ja, wenn Mozart gesungen wurde, bei vielen Berichterstattern nie ohne die Klage über den uns verloren gegangenen Stil ab. So sah ich mich denn jetzt danach um, wie es bei der ersten Aufführung von Figaros Hochzeit mit den Sängern unsrer Königlichen Oper aussah. Das Werk gelangte hier 1790 zur Aufführung. Man gab damals schon Operetten von Monsigny, Zanetti, Benda und Piccini, ein Singspiel von Salieri, Opern von Paisiello und Grétry, auch Mozarts »Entführung«, ehe Figaro auf die Szene kam. Und damals besaß das Königliche Theater nur 2 Sänger und 2 Sängerinnen. Aber 9 Schauspieler und 4 Schauspielerinnen mußten in der Oper mitwirken. Ob die nun im Besitze des rechten Mozartstils waren?

Mit »Werken junger Komponisten aus Warschau« — so bezeichnete sie das Programm — war ein Orchesterabend veranstaltet worden, in dem Herr *G. Fintelberg* die Philharmonische Kapelle dirigierte. Von ihm selbst kam eine Sinfonie zur Aufführung, vom Fürsten *Ladislaus Ludomirsky* ein langes Andante, von *L. Rózycki* eine Tondichtung, die als »Boleslaw der Kühne« bezeichnet ist usw. Eigentümlich war diesen Werken, die zum Teil geschickte thematische Arbeit aufweisen, die starke Anlehnung an Wagner, die Neigung zu dicker Instrumentierung und ein für orchestralen Wohlklang wenig ausgebildeter Sinn. — Warum die Konzerte des Königlichen Domchors nicht mehr ihre fruhere erste Stelle im Berliner Kunstleben einnehmen, ist unschwer zu erklären. Nicht nur, weil neue und sehr leistungsfähige Gesangvereine erstanden sind und das Interesse sich zersplittern muß, sondern hauptsächlich, weil sie ihre Eigenart nicht ganz gewahrt haben. Sie bieten uns immer noch Stücke von Palestrina, Caldara, Lotti, Bach usw., aber zur Hälfte doch Sachen neuer und neuester Tonsetzer, die oft nicht schwer genug wiegen, aber auch anderswo zu hören sind. Diesmal stand wiederholt Alb. Becker, dann Graf K. v. Moltke, Mendelssohn und Brahms im zweiten Teile des Programms. — Ein neuer Pianist, *Alberto Jonás*, kam aus Madrid zum ersten Male hierher. Er spielt ungleich, ist aber doch den Ersten seines Instrumentes zuzuzählen. Ebenfalls Neuerscheinung war die ausgezeichnete Sängerin *Kalborg Svärdström* aus Stockholm. Das ist eine, die sich dem Hörer ins Herz singt. Sie geht ganz in Empfindung auf. Die kleine blonde Dame mit der allerdings nicht mehr maifrischen, doch wohlgebildeten, großen Stimme werde ich lange nicht vergessen. — Den siebenjährigen Spanier *Pepito Arriola* konnte ich selbst noch nicht hören, da mich die Oper in Anspruch nahm, als er Beethovens cmoll-Konzert in der Philharmonie spielte. Er soll aber alle uns in den letzten Jahren bekannt gewordenen Wunderknaben übertreffen.

Rud. Fiege.

Bielefeld. Das IV. philharmonische Konzert (*Tr. Ochs*) regte zu interessanten Vergleichen an zwischen den Vertretern der klassischen und der neueren Richtung. Neben Beethovens selten zu hörender Pastoralsinfonie mit ihren quellfrischen Naturlauten stand Liszts sinfonische Dichtung Tasso mit ihrem feierlichen Pathos. Frl. *Eva Lessmann*-Berlin, sicher eine der sympathischsten Sopranistinnen unserer Zeit, fand mit der entzückenden Wiedergabe Mozartscher und Brahmsscher Liederperlen ein sehr beifallsfreudiges Auditorium. Die Gebiete des Graziösen, Neckischen und träumerisch Sinnigen geben der vortrefflich geschulten Sängerin besonders Gelegenheit zur Entfaltung ihres hervorragenden Könnens. — Den Manen Mozarts galten der III. Kammermusikabend des Ravensberger Streichquartetts (Quartett No. 8, Klarinetten-Quintett und eine kleine Nachtmusik) und der II. Sinfonieabend (Lamping). Die genialen, großzügigen Sinfonien in g und C (Jupitersinfonie) gaben den glänzenden Rahmen ab zu dem während des Pariser Aufenthalts entstandenen Bläserquartett (Concertantes) für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchesterbegleitung und der Figaro-Ouvertüre. Aus dem Quartett verdient der köstliche Variationensatz besondere Hervorhebung. Möchte doch die ehrliche Begeisterung für den unsterblichen Priester des Schönen, heiter Naiven und Maßvollen in der tönenden Kunst nicht mit dem 27. Januar d. J. verraucht sein! Von seiner Kleinkunst sind noch mannigfache Schätze zu heben. — Der III. Sinfonieabend bescherte uns Beethovens 5. (Schicksals-Sinfonie), Liszts »Préludes« und Bizets Roma-Suite in abgeklärtester Auffassung und Darstellung. Die feingeistige, spezifisch französische Eigenart[1]) zeigt sich in letzterem Werke im besten Lichte. — Am 4. Abend hatte sich unseren einheimischen Streichern Herr Hofmusiker *Sachtleben* (Bratsche) aus Bückeburg als 5. beigesellt. Das interessante Programm enthielt nur Quintette: Haydn, Op. 88, Beethoven, Op. 39 und Mendelssohn, Op. 87, in welch letzterem eine bei dem Autor sonst zu vermissende Energie des Ausdrucks wohltuend auffällt. Die je doppelt besetzten Violinen und Bratschen vereinigten sich mit dem Cello oft zu imponierenden Klangwirkungen orchestralen Charakters. Die dankbare Gemeinde unsrer braven Quartettvereinigung wächst erfreulicherweise zusehends. — Den integrierenden Teil des 4. Musikvereinskonzerts (Lamping) bildeten 4- und 6-stimmige A cappella-Chöre von H. Isaak (»Innsbruck«), J. Eccard (»Nun schürz' dich, Gretelein«), Brahms (Nachtruhe) und Reger (Abendlied und 3 Volkslieder). Der Solist der »Meininger«, Herr *Piening*, spielte 2 Cellosonaten von Beethoven (Op. 102, 2) und Boccherini (A dur), ferner Corelli, Preludio usw. Frl. *Henrici*, Altistin aus Bremen, sang Lieder von Brahms, Kahn, Ansorge, H. Wolf, Hellwachs, Wulffius und W. Berger. — Am 11. März erschien der Darmstädter Professor *Arnold Mendelssohn* zum zweiten Male in dieser Saison siegend bei seinen alten Getreuen auf roter Erde; diesmal nicht mit grandiosen Orchester- und Chorwerken, sondern mit minder anspruchsvollen Gaben seines reichen Innenmenschen, köstlichen Liedern von mannigfachem Stimmungsausdruck. Als wackere Pionierin seiner Lyrik hatte sich der Liedermeister Frl. *Leydhecker* erkoren. Wenn bei 19 Nummern desselben Autors das Interesse nicht erkaltet, sondern stetig zunimmt, so läßt das auf die Begabung des Liederkomponisten M. die günstigsten Rückschlüsse zu. Unter den Textdichtern erscheinen bevorzugt Goethe, Eichendorff und Shakespeare; auch Fr. Nietzsche, P. Heyse, Th. Storm u. a. Neuere wurden durch M.s Vertonung gleichsam in eine höhere Sphäre gehoben. — Das V. philharmonische Konzert eröffnete Herr Musikdirektor *Tr. Ochs* wirkungsvoll mit Rüfers Festouvertüre zur Rubensfeier. Dann trat Herr Dr. *Max Burkhardt* aus Elberfeld ans Dirigentenpult und ließ seine sinfonische Dichtung: »Aus den Bergen der Heimat« zu blühendem tönenden Leben erstehen. Das tüchtige Werk ist *Felix Weingartner* gewidmet; seine erste Aufführung erlebte es in Köln (Generalmusikdirektor *Steinbach* mit dem Gürzenich-Orchester). Es gliedert sich in 4 Abteilungen (nach kurzen poetischen Ergüssen über: 1. In der Felsengasse. 2. Sehnsucht. 3. Auf der Elfenwiese. 4. In der Ritterburg). B.s Stil gemahnt des Öfteren an den seines Ideals. Er geht ohne Grübeln und Zagen keck und frisch aufs Ziel los, und man hat den Eindruck: Der Komponist kann und weiß, was er will. Daher interessiert man sich aufrichtig für die weitere Entwicklung dieses offenbaren Talentes. — Hugo Kaun, Sir John Falstaff, eine Humoreske für großes Orchester, das war die zweite Neuheit des Abends. Herr *Tr. Ochs*, der das sehr schwere Werk aufs trefflichste dirigierte, hatte sich weiter durch eine knappe, gut orientierende Analyse auf dem Programme um dasselbe verdient gemacht. K. hat fraglos eine bedeutende kontrapunktische Arbeit geliefert; aber die Musik gibt sich meines Erachtens nicht unmittelbar genug. Sie steht zu viel unter dem Einflusse des Philosophierens, und das muß ihre Schlagkraft beeinträchtigen. — *Oberthürs* Harfenkonzert in g konnte musikalisch neben den voraufgegangenen Werken nicht bestehen, wenn es auch dem verdienten Harfenisten Herrn *Max Haupt* Gelegenheit bot, sein eminentes Können zu zeigen. Ich bedaure nur, daß sich der strebsame Künstler noch der Mühe unterzog, die Begleitung zu dem minderwertigen, von Gemeinplätzen wimmelnden Opus zu instrumentieren. Vielleicht fühlt sich ein Berufener veranlaßt, ein gutes Harfenkonzert zu schreiben. — Dvoraks rauschender und prickelnder »Carneval« (Ouvertüre, Op. 92) beschloß den interessanten Abend. — Im VI. philharmonischen Konzerte dirigierte Herr *Erich Ochs* die Tannhäuser-Ouvertüre auswendig, eine tüchtige, achtunggebietende Leistung. James Rothsteins 5 sätzige Suite (1. Allo. maestoso, 2. Romanze, 3. Menuetto, 4. Adagio, 5. Humoreske) brachte der jugendliche Dirigent zur Uraufführung. Des Komponisten schlichte Art berührt sympathisch. Er hat fleißig gearbeitet. Aber wo bleibt das lodernde Feuer, der edle Schwung? Man kommt nicht aus dem Althergebrachten heraus. Vor allem müssen die schier endlosen Wiederholungen weichen, muß die Konzeption präziser, gedrungener werden. Von Anleihen schweige ich. So, wie sie jetzt ist, wird die Suite nur ephemere Wirkungen zeitigen. — Als vorzügliche Kehlkünstlerin stellte sich Frl. *Aline Sanden* aus Berlin vor mit der Arie der Ariadne (Text von Hans Herrig) von Paul Kuczynski und der »Violetta«-Arie aus Verdis »Traviata«. Sind auch die Stimmregister noch nicht ganz einwandfrei ausgeglichen, so konnte man doch an den schlackenlosen, leichtflüssigen Koloraturen der vielverheißenden jungen Dame[1]) seine helle Freude haben.

P. Teichfischer.

Dresden. Schicklicherweise der Hofoper als dem vornehmsten Kunstinstitute den Vortritt lassend, hier, wo es sich darum handelt, über die bedeutungsvolleren Vorkommnisse im musikalischen Leben der sächsischen Resi-

[1]) des leider so früh vollendeten »Carmen«-Komponisten.

[1]) Die dieser Tage für die Oper verpflichtet wurde.

denz Bericht zu erstatten, haben wir nur zu melden, daß nach dem wenig rühmlichen »Mozart-Zyklus« wieder das alte »Stillleben« herrschte. Das Repertoire war von einer Einförmigkeit, die etwas nervenberuhigendes hätte, wenn man sich nicht dann und wann doch einmal über sie »giften« möchte. Schuchs Tatendurst ist offenbar durch Richard Strauß' »Salome« völlig gestillt; denn selbst von geplanten glänzenden Neueinstudierungen (Oberon mit neuen Dekorationen und Kostümen!) ist alles wieder still geworden. Eigentlich nur zwei Vorstellungen gab es in den letzten Wochen, in denen mal etwas los im Opernhause war. Das war, als Frau *Nast* nach der Rückkehr von ihrer Hochzeitsreise aus Amerika zurückkehrte und als Madame *Héglon* von der großen Oper in Paris zu einmaligem Gastauftreten zu uns kam. Wir gönnen der lieben Frau *Nast* alles Gute, schätzen ihr anmutiges Wesen und ihre Begabung, aber solch einen »Rummel« mit ihr zu machen, wie es hier geschah, das ging uns, wie man zu sagen pflegt, über die Hutschnur. Mein Gott ja, wenn es eine Malten war, die man wieder gewann, dann hätte man den Enthusiasmus verstehen können, aber Frau *Nast* ist in letzter Instanz doch nur ein kleines soubrettöses Talent. Daß sie zufälligerweise noch eine Spezialität hat, rührende Gestalten, nun, das stempelt sie doch immer noch nicht zur Kunstgröße. Das Dresden aber, das kaum noch weiß, was eine große dramatische Sängerin ist, war aus dem Häuschen, an dem denkwürdigen Abend, es war der 23. Februar, an dem Frau *Nast* die Mimi in Puccinis' Bohème sang. Und wiederum an dem Abend, an dem der Gast aus Paris kam, Madame *Héglon*, da mied es das Theater lieber ganz. Wir sind die letzten, die da sagen, daß etwas nicht weit her sei, weil es »nicht weit her ist,« aber wir freuen uns doch immer, wenn wir einmal eine französische oder italienische Opernfigur von einer Französin oder Italienerin dargestellt sehen können. Und so interessierte es uns auch lebhaft, die Dalila in Saint-Saëns »Samson und Dalila« einmal im Sinne des Stils der Oper dargestellt zu sehen. Dabei machen wir gar kein Hehl daraus, daß uns Madame *Héglons* Leistung durchaus nicht in allem gefallen hat. Wir bewunderten das Blendende einer Toilettenkunst, wie sie nun einmal nur jenseits der Vogesen gedeiht, wir bewunderten auch die brillante Darstellung, wie diese Dalila, salomehaft in der Erscheinung, den Helden Judäas erst berückt, wie sie ihn dann im zweiten Akt mit kaltem Raffinement völlig in ihre Gewalt bringt, und konstatierten, daß es tatsächlich keinen toten Punkt in ihrem Spiel gab, aber wirklich ergriffen hat uns die Künstlerin nicht einen Moment. Und das lag wohl an deren Versagen im gesanglichen Teil. Schon der Stimme an sich gebricht es an Reiz, wie an dramatischem Ausdrucksvermögen. Sie klingt, sagen wir es offen, bereits abgesungen. Das starke Betonen des sonoren Altcharakters der tieferen Lagen des Organs hat bei dem in romanischen Ländern beliebten scharfen Absetzen des Brusttons die Mittellage und Höhe bereits bedenklich geschwächt, und dazu kultiviert die Sängerin einmal noch einen etwas halsigen Ansatz, dann ein manieriertes Ineinanderziehen der Töne. Also, was Madame *Héglon* als Darstellerin bietet, bleibt sie als Sängerin schuldig, so könnte man den »Fall« mit kurzen Worten präzisieren. — Gleich im Opernhause bleibend, wenden wir uns nunmehr den Sinfonie-Konzerten zu, die ja bekanntlich in diesen Räumen abgehalten werden. Da obliegt es uns denn noch, der beiden letzten Veranstaltungen dieser Art zu gedenken und gleichzeitig der unter den Bezeichnungen Aschermittwoch- und Palmsonntag-Konzert bekannten musikalischen Aufführungen Erwähnung zu tun. Über diese, nun, da ist wenig zu sagen. Die erstere brachte uns Schuberts herrliche C dur-Sinfonie, Beethovens Violinkonzert, von Herrn *Kreisler* gespielt, über den wir in unserm letzten Bericht unser Urteil abgaben, und ein schwungsvolles schönes Liebesduett aus Smetanas »Dalibor«, von Herrn *Burrian* und Frau *Nast* gesungen. Das Palmsonntags-Konzert hatte das gleiche Programm wie das vorjährige d. h. Parsifal-Szenen (Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Akts und Karfreitagszauber) und die »Neunte«. Welche interessante Gegensätze, wird man sagen dürfen. Dort das Wiederaufleben mittelalterlicher Ideale, ein Künder der Askese und Weltflucht, der zu uns spricht und dabei ein Meister in Stimmung und Farbe. Hier bei allem Subjektivismus der Klassiker, der vorwärtsblickende, aus dem Pessimismus und Egoismus nach dem Ideale der Menschenverbrüderung ringend, bei aller scheinbaren Zerrissenheit eine wunderbare Harmonie von Verstand und Gemüt. Dort ein starker romanischer Einschlag, hier eine spezifisch germanische Kunst- und Weltanschauung. Zu den beiden Sinfonie-Konzerten kommend, so blieben sie uns Regers Sinfonietta schuldig. Weder Schuch noch die Kapelle wollten daran. Schade, aber ein Trost: aufgeschoben dürfte in dem Falle nicht aufgehoben sein. Statt der Sinfonietta hörte man, als Novität für uns, Tschaikowskys F moll-Sinfonie No. 4, was im Publikum nichts weniger als übel aufgenommen wurde. Man mag auch über den russischen Meister denken wie man will, eine Erscheinung, die man in der Gegenwart nicht gern missen möchte, ist er. Man nehme nur die beiden Mittelsätze dieser Sinfonie her, das beschauliche, förmlich zum Genießen einladende sinnige Andantino und das geistvolle, pikante Scherzo. Ist das nicht eine schöpferische Potenz, die sich darin kundgibt? Und wie der Mann zu instrumentieren verstand. Von Strauß hörten wir wieder einmal das »Heldenleben«, und wir hörten es gern, denn es nahm uns stets stellenweise mächtig ein. Aber eben doch auch wieder nur stellenweise. Ist es nicht, wie uns ein trefflicher Musiker einst sagte: »Bei Strauß ist es mir immer, als führe mich jemand über eine sonnenbeglänzte, grünende Wiese, wir wollen kräftig ausschreiten, aber alle Minuten strauchelt unser Fuß, er ist in eine Maulwurfsgrube getreten.« Diese Maulwurfsgruben sind die Unterbrechungen der musikalischen Logik durch die gedankliche, jeweilig an das besondere »Programm« anknüpfende. Immer ist der Berliner Meister natürlich ein Riese an andern gemessen. Das sah man an zwei Sätzen einer Sinfonie (C dur) unsers einheimischen Komponisten Reinhold Becker, so liebenswürdige, anmutige Musik sie in einem Scherzo-Idyll bot, so energisches künstlerisches Wollen sie in einem ersten (Alegro-)Satze bekundete. Solistin an dem Abend, an dem diese Werke gespielt wurden, war die junge englische Violinvirtuosin *Mary Hall*, in der man einer typischen Vertreterin der Sevcikschen Schule vor sich hat. Mit weichem, geschmeidigen Ton, aber saft- und kraftlos, technisch gut, aber noch nicht einwandfrei spielte sie Tschaikowskys B dur-Konzert. Ungleich mehr imponierte uns allerdings eine andere Geigerin, eine kleine 12 jährige Polin, *Emma Wolfsthal*, Töchterchen des Lemberger Musikprofessors und Konzertmeisters *Moriz Wolfsthal*, die wir im Musiksalon Bertrand Roth und im privatem Kreise hörten. Hier steht man einem unverkennbar starken Talent gegenüber, das in bester Schule heranreift. Die Kleine spielte Bach ganz im Sinne Joachims, energisch und männlich mit etwas herbem Anflug, wie es sich gehört. Großer Ton,

treffliche Technik und musikalische Erziehung, nicht »Drill«, wir denken damit wird sie ihren Weg schon machen! — Zum Schluß noch einige Worte über größere geistliche Musikaufführungen. Da eröffnete den Reigen die Robert Schumannsche Singakademie (Leitung: *Albert Fuchs)*, die Klughardts »Zerstörung von Jerusalem« am Bußtag nach mehrjähriger Pause wiederholte, ohne allerdings dem Werke mehr wie die erneute Bestätigung eines ehrenden Erfolgs erbringen zu können. Dann hörten wir im benachbarten Elbestädtchen Pirna eine sehr gute »Elias-Aufführung«. Der dortige Oratoriumverein unter Leitung des Herrn Seminaroberlehrer und Musikdirektor *Robert Handke* veranstaltete sie mit bestem Gelingen. Herr *Viktor Porth*-Dresden sang ganz vortrefflich die Titelpartie. Zum dritten aber ist der Aufführung der Matthäuspassion in der Kreuzkirche zu Dresden am Karfreitag zu gedenken, einmal um ihrer selbst willen — sie geschah in tunlichster Beibehaltung der Originalgestalt d. h. Originalbesetzung (Flöten, Oboen, Streichorchester und Orgel) — dann um deswillen, weil sie die erste größere Amtstat des neuen Kreuzkirchenkantors Herrn Kgl. Musikdirektor *Otto Richter* war, der aus der Lutherstadt Eisleben zu uns kam, und schließlich, weil sie einen künstlerischen Erfolg bedeutete. Wie denn bei dieser Gelegenheit gern festgestellt sein mag, daß sich der »neue Herr« bereits die volle Achtung des musikalischen Dresden gewann und daß allseitig die Stimmungs-Einheitlichkeit der Programme seiner Sonnabend-Vespern gerühmt wird.

Otto Schmid.

Frankfurt a. M. Der rühmlich bekannte Rühl sche Verein in Frankfurt a. M. veranstaltete am 26. März unter der Leitung seines neuen Dirigenten, Professor *Ochs*, einen Bachabend, der sich in seinem Verlauf zu einer Großtat sämtlicher Mitwirkenden gestaltete. 5 Kantaten des großen Tonmeisters, die sowohl in sich selbst als auch untereinander eine so große Mannigfaltigkeit der Stimmung und Klangwirkung aufweisen, kamen mit schönstem Gelingen zur Aufführung. Die im Jahre 1724 geschriebene Osterkantate: »Christ lag in Todesbanden« vermeidet nach dem Ausspruch eines Kenners jede Monotonie schon dadurch, daß der Komponist in den sieben Sätzen des herrlichen Werkes abwechselnd dem gemischten Chor, dem Frauen-, dem Tenor- und Baßchor das Wort überläßt und auch dem Orchester eine selbständige Aufgabe gibt, dieser Umstand und hauptsächlich der 1. Teil mit seinem zarten, hochinteressanten Filigransatz und der mächtigen Steigerung beim Hallelujah brachte eine beispiellose Wirkung hervor. Man bewunderte ebenso die Größe des Ausdrucks wie die Klarheit der Arbeit bei dem komplizierten polyphonen Apparat. Um die würdige Ausführung des großen Werkes machten sich die ausgezeichneten Solisten Frl. *Philippi* (Alt), Herr *Meschaert* (Baß) und Kammersänger *Pichler* (Tenor) hochverdient. »Die Tenorpartie in der Kantate: O Ewigkeit, du Donnerwort« sagt der Referent des Frankfurter Herold, »gehört wohl zu dem Schwersten, was Bach für einen Sänger geschrieben hat: bei sehr hoher Lage sind technische Schwierigkeiten und solche der Intervalle angehäuft, wie in keiner anderen Partie. Herr *Pichler*, der doch eigentlich Bühnensänger ist, fand sich mit diesen Schwierigkeiten ganz vorzüglich ab. Auch in Bezug auf Stil ließ er keinen Wunsch unbefriedigt und bewies wieder mit dieser seinem eigentlichen Gebiet fern liegenden Leistung, welch vorzüglicher Musiker er ist. Wenn wir die heutigen Konzerttenöre der Reihe nach ansehen, so wüßten wir keinen, auch von den sogenannten »Berühmten«, der im stande wäre, die Partie gleich gut, geschweige besser, zu bemeistern.[1]) Das Publikum erkannte die Vortrefflichkeit der Gesamtleistung des Vereins, seines Dirigenten und der Solisten durch sehr lebhaften Beifall und mehrmaligen Hervorruf Prof. *Siegfried Ochs*' an.

Lina Reinhard.

Hamburg. Seit Monaten sind wir in der Hochsaison und erst jetzt, wo der März sich in schönen Frühlingstagen bemerkbar macht, gestaltet sich das Musikleben etwas ruhiger. Ich benutze nun die kurze Fermate, um von einigen wichtigen Vorkommnissen des Winters zu berichten. In der Oper geht es ziemlich lau von statten. Allerdings spielt und singt man bei stets ausverkauften Häusern, Neues gab es jedoch wenig. Nicht unerwähnt sei, daß zur Feier von Mozarts 150jährigem Geburtstag unter *Brechers* genialer Leitung der »Don Juan« in neuer Inszenierung großen Erfolg hatte. Das Gleiche gilt von *Brechers* Neubearbeitung der »Stummen von Portici«. Unter den Gästen behauptet den ersten Rang Madame *Aino Ackté*, die hier als Elsa, Elisabeth und Tosca auftrat. — Wollte ich von allem berichten, was seit Anfang November auf konzertlichem Gebiete erschien, dann müßte ich ganze Spalten Ihres Feuilletons füllen. Ich beschränke mich daher auf das Wichtigste. Kurz nach Weihnachten am Schluß der ersten Saisonhälfte fand eine vortreffliche Aufführung des »Requiem« von Brahms und der Bachschen Kantate »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, gegeben von der Singakademie unter Prof. Dr. *Barth* statt. Fräulein *A. Kappel* und Herr *R. Dannenberg* bewährten sich als treffliche Solisten. Einige Tage später wurde das »Requiem« (Solisten Frl. *H. Jowien* und Herr *R. Hellmrich)* mit gleich günstigem Erfolge in einem Volkskonzert wiederholt. Die Aufführung des »Requiem« war bei weitem besser als die der »Missa solemnis« von Beethoven, welche die Singakademie am 26. Februar veranstaltete. Überhastete Tempi und gar zu starkes Hervorheben der Akzente waren die Erkennungszeichen der auf äußeren Effekt hinzielenden Wiedergabe. Als Solisten wirkten Frau *Grumbacher-de Jong*, Frl. *Aschaffenburg*, die Herren *Schmidt* und *Denys*. — Im VI. Philharmonischen Konzert *(Max Fiedler)* machten wir durch *Marteau* die Bekanntschaft mit einem neuen Violinkonzert, Op. 62 des selten auf dem Konzertprogramm erscheinenden Emanuel Móor. Der überzeugungstreu für das sinfonische Werk eintretende Solist fand für die vorzügliche, über jeder Kritik stehende Wiedergabe der bemerkenswerten Neuheit reichen Beifall. Im VII. Konzert begeisterte *d'Albert* alles durch den genialen Vortrag des Brahmsschen Bdur-Konzerts. Der eigentliche Stern der Saison war Frau *Schumann-Heink*, die im VIII. und IX. Konzert mit einer Arie aus Mozarts »Titus«, dem Altsolo der Rhapsodie von Brahms und Liedern von Schubert, Schumann, Strauß, Wolf, Tschaikowsky und Fiedler die lodernde Flamme der Begeisterung entzündete. Die herrliche weittragende Stimme hat an Schönheit gewonnen; ihr jugendfrisch gebliebener Klang und die noch gewachsene Gesangskunst, vereint mit dem genialen Gestaltungsvermögen, stehen in ihrer Art einzig da. *Fiedler* brachte in diesen vier Konzerten nur Repertoire-Wiederholungen. Meisterhaft gab das Orchester unter der impulsiven Leitung »Also sprach Zarathustra« und »Tod und Verklärung« von Strauß, Mendelssohns Amoll-Sinfonie, die Ouvertüren zu »Oberon« von Weber und »Leonore« III von Beethoven und Haydns bekannte Ddur-Sinfonie.

[1]) In Berlin hat sich vor kurzem ein vielgenannter Tenorist, der sogar Liederkomponist ist, für die Wiedergabe Bachscher Musik ganz unzureichend gezeigt.

— Das Vereinskonzert des »Verein Hamburgischer Musikfreunde« am 15. Januar stand diesmal unter Herrn Hofkapellmeister *Muck*, der in korrekter musikalisch feinsinniger Weise Orchesterwerke von Weber, Schubert, Dukas, J. S. Bach und Mozart zu Gehör brachte. Dem gediegenen Künstler, der bereits in früheren Jahren in Hamburg erschien, wurde reiche wohlverdiente Anerkennung zu teil. — Das Konzert zum Besten einer zu gründenden Unterstützungskasse für die Witwen und Waisen der Orchester-Mitglieder (Direktion *Fiedler)* brachte in schwungvoller Weise Tschaikowskys Symphonie pathétique, das Hexenlied von Max Schilling *(Ernst von Possart)* und Beethovens Violinkonzert (Herr Konzertmeister *Bandler)*. — Interessant war die unter Kapellmeister *Brecher* stehende Orchesteraufführung zum Besten des Wagner-Stipendienfonds, die Werke von Wagner, Berlioz und Liszts Dante-Sinfonie enthielt. Die Orchesterkräfte bei dieser Aufführung bestanden in einer Vereinigung des »Neuen Hamburger Konzert-Orchesters mit einem Teil des Stadttheater-Orchesters. *Brechers* geniale Wiedergabe des Meistersinger-Vorspiels usw. rief spontane Begeisterung hervor. — Das vierte und fünfte Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie (Prof. *Nikisch)* wurde wie die früheren vor ausverkauftem Hause gegeben. Beide brachten ausschließlich Orchesterwerke von Smetana, Strauß, Brahms und Wagner. Sensationell war die Aufnahme, die der unübertreffliche, bei uns stets mit Begeisterung begrüßte Dirigent fand. Ist doch jedes *Nikisch*-Konzert für uns ein künstlerischer Ehrentag. — Unser neugegründetes Konzertorchester beginnt in diesem, seinem ersten Winter schon eine rege Tätigkeit zu entfalten, nicht nur unter seinem ständigen Dirigenten Herrn Prof. *Spengel*, der eine Mozartfeier mit demselben unter Mitwirkung der talentvollen schwedischen Sängerin Frl. *Svärdström* veranstaltete, sondern auch unter anderen. So erschien am 9. Februar und 2. März der jugendliche *Walter Armbrust* mit demselben in der Wiedergabe der Holländerouvertüre von Wagner, den Sinfonien »Aus der neuen Welt« von Dvorak und der B dur-Sinfonie von Schumann, den Ouvertüren zu »Freischütz« von Weber, »Ruy Blas« von Mendelssohn und zwei Sätzen aus Volkmanns F dur-Serenade. Als Solisten wirkten in den beiden Konzerten die Herren Prof. *Prefs* aus Moskau (Violine) und *Martin Oberdörffer* aus Leipzig (Gesang). — Im zweiten Sinfoniekonzert des Herrn Prof. *Woyrsch*-Altona (einem Beethoven-Abend) erschien *Arthur Schnabel* in dem G dur-Konzert und der Phantasie mit Chor; seine vollendete Wiedergabe erregte einen Sturm von Begeisterung. — Über die wenigen Chor-Konzerte, die bis jetzt gegeben wurden, berichte ich bei nächster Gelegenheit, ebenso über die vielen Liederabende, Solo-Klavier-Konzerte und Kammermusik-Aufführungen.

Prof. Emil Krause.

Leipzig. »Das Leben ist der Güter höchstes nicht, doch der Übel größtes ist die Schuld« sagt der deutsche Dichter. Darum wollen wir uns heute mit deutscher Gewissenhaftigkeit und Treue unserer Schuld gegen die verehrten Leser dieses Blattes entledigen und von den Kunstvorkommnissen vom elften bis zum letzten Gewandhauskonzerte einen kurzen, aber möglichst vollständigen Überblick geben.

Das elfte Gewandhauskonzert am 1. Januar 1906 wurde durch die Toccata (F dur) für Orgel von J. S. Bach — vorgetragen von Herrn Prof. *Homeyer* — eröffnet. Hierauf sang Frau Kammersängerin *Bosetti* aus München die Arie der Susanna »Endlich naht sich die Stunde« aus Figaros Hochzeit von Mozart und später noch Lieder von Bosetti, Schubert und Schumann, nachdem der Beifallssturm, welcher der meisterhaft vorgeführten Ouvertüre Mendelssohns zum »Sommernachtstraum« verrauscht war, um sich in der Schlußnummer des Konzertes in Joh. Brahms' kernhafter Sinfonie No. 1 (C dur, Op. 68) von neuem zu erbauen und zu begeistern.

Das zwölfte Konzert wurde mit einer Novität: der Brucknerschen Sinfonie (No. 8, C moll eröffnet und mit Webers Oberon-Ouvertüre beschlossen, nachdem vorher Herr *Henri Marteau* aus Genf in Beethovens Violinkonzert (mit Kadenzen von Léonard) seine Meisterschaft auf der Violine bewährt hatte.

Das dreizehnte Konzert brachte uns zunächst in der B dur-Sinfonie (No. 12 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe) einen freundlichen Gruß des alten liebenswürdigen Papa Haydn, sodann Gesänge mit Orchesterbegleitung von F. Schubert, Vorspiel zu Wagners »Meistersingern«, »Siegmunds Liebeslied« aus der »Walküre« von Wagner und zum Schluß R. Schumanns Sinfonie No. 2, C dur (Op. 61).

Das vierzehnte Konzert galt der Feier des 150. Geburtstages W. A. Mozarts (geb. 27. Januar 1756). Dasselbe wurde mit der Zauberflöten-Ouvertüre eröffnet und mit der C dur-Sinfonie (mit der Schlußfuge) des Meisters beschlossen. Selbstverständlich waren auch die Gesangsvorträge des Frl. *Helene Staegemann* dem reichen Liederschatze des großen Wiener Tonmeisters entnommen. Was aber dem Konzerte noch ein ganz besonderes Interesse speziell für das Leipziger Publikum verlieh, war das Auftreten des Altmeisters, des unvergleichlichen Mozart-Interpreten, des zweiundachtzigjährigen früheren Gewandhauskapellmeisters *Carl Reinecke*, welcher im Verein mit Herrn *Fritz von Bose* Mozarts Konzert in Es dur für zwei Klaviere in staunenswerter Jugendfrische und Vollendung vorführte und sowohl in der Generalprobe wie im Konzerte selbst vom Orchester mit einem Tusch, vom Publikum aber mit lautem Jubel begrüßt und stürmisch zu einer Zugabe genötigt wurde.

Das fünfzehnte Konzert am 1. Februar war ebenfalls den Großmeistern der Tonkunst zugewandt: Schumann »Genoveva-Ouvertüre«, Klavierkonzert (A moll, Op. 81) von R. Schumann (mit echt künstlerischem Geiste gespielt von Herrn *Ernst von Dohnanyi* aus Berlin), Konzert für Streichorchester, zwei obligate Violinen und obligates Violoncell (No. 6, G moll) von Händel, Variationen und Fuge über ein Thema von Händel von J. Brahms (ebenfalls vorgetragen von Herrn *Dohnanyi)* und zum Schluß Sinfonie No. 5 C moll (Op. 67) von L. v. Beethoven.

Das sechzehnte Konzert am 8. Februar hatte ein ebenso reichhaltiges, wie gemischtes Programm: Hamlet-Phantasie-Ouvertüre (Op. 67) von P. Tschaikowski, Vier Gedichte von Mathilde Wesendonk, in Musik gesetzt von R. Wagner (instrumentiert von Felix Mottl und gesungen von Frau *Maikki Järnefelt* aus Helsingfors), Große Fuge (»Grand Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée«) für 2 Violinen, Viola und Violoncell (B dur, Op. 133) von L. van Beethoven (für Streichorchester bearbeitet von Felix Weingartner), Lieder mit Klavierbegleitung von Armas Järnefelt, Merikanto, — zum Schluß Sinfonie (No. 4, A dur, Op. 90) von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Trotz der im Programm enthaltenen drei Felix konnte das Programm — wenigstens in seinen ersten beiden Hauptnummern: der Hamlet-Phantasie-Ouvertüre, sowie der Weingartnerschen Bearbeitung der Beethovenschen Fuge kein »glückliches« genannt werden; erst in der Schlußnummer des Konzertes trat dieses Epitheton wieder in sein volles Recht.

Das siebzehnte Konzert brachte durch seine drei Orchesternummern: Egmont-Ouvertüre von Beethoven, Faust-Ouvertüre von Rich. Wagner, Sinfonie (No. 3, F dur, Op. 90) von Brahms, wie nicht minder durch Mendelssohns Violinkonzert (E moll, Op. 64) und Bachs »Air« — mit echt französischer Verve und Eleganz von *Jaques Thibaud* aus Paris vorgetragen — gewissermaßen eine Auslösung zum Guten gegen das vorherige Konzert. Schade, daß Herr Thibrad nach Bachs Air noch ein Virtuosenstück: Caprice d'après l'Etude de Vals de C. Saint-Saëns von Ysaye folgen ließ, welches durchaus nicht würdig des Gewandhauses war.

Das achtzehnte Konzert war in Rücksicht auf den Besuch des Königs von Sachsen mit allerhand Kleinigkeiten ausstaffiert: Ouvertüre »Le Cheval de Bronze« von Auber, Lieder und Madrigale, vorgetragen vom Thomanerchore, Ballettmusik aus den Opern »Feramors« und »Der Dämon« von Rubinstein, Sinfonie (B dur) von Volkmann.

Auch die **vierte Kammermusik** im Saale des Gewandhauses (am 27. Januar) trug der Wiederkehrfeier des 150. Geburtstages Mozarts Rechnung durch die Vorführung folgender Werke: Divertimento für Violine, Viola und Violoncell (G moll)-Quartett für Klavier, Violine, Violoncell (G moll)-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Es dur).

Das Programm des **fünften Kammermusikabends** nennt den Namen eines hier gern begrüßten fürstlichen Komponisten und Pianisten: Fürst *Heinrich XXIV. von Reufs*, welcher sein Werk — eine neue Sonate (G dur, Op. 22) für Klavier und Viola — im Verein mit Herrn *Herrmann* (Viola) am Klaviere selbst mit auszuführen beflissen war und sich allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatte. Als weitere Werke dieses Abends sind noch zu nennen das Streichquartett (F dur, Op. 41, No. 3) von Schumann und das Streichquintett (C dur, Op. 29) von Beethoven, an deren Ausführung sich noch die beiden Konzertmeister *Wollgandt*, *Hamann*, sowie die Herren *Heintzsch* und Professor *Klengel* beteiligten.

Im **neunzehnten** Gewandhauskonzerte am 1. März dürfte sich das Hauptinteresse der Zuhörer auf die Vorträge des Pianisten Herrn *Alexander Siloti* aus St. Petersburg, bestehend in dem Klavierkonzert No. 5, Es dur, Op. 73 von Beethoven und in drei Solostücken von Arensky (gest. 27. Febr. 1906) gerichtet haben, da die Orchesternummern: Ouvertüre zu »Anakreon« von Cherubini, zu »Manfred« (Op. 115) von Schumann und die Sinfonie No. 4, B dur von Beethoven (Op. 60) dem Gewandhauspublikum sattsam bekannt sind.

Das **zwanzigste** Konzert am 8. März war zum Besten des Orchester-Pensionsfonds und brachte als Hauptwerk Liszts sinfonische Dichtung »Die Ideale«, ferner drei Ballettstücke für Orchester von Rameau (1683—1764 — zum Konzertvortrag frei bearbeitet von Felix Mottl), zum Schluß drei Instrumentalsätze aus der dramatischen Sinfonie »Romeo und Julie« (Op. 17) von H. Berlioz: 1. Liebesszene, 2. Königin Mab oder die Fee der Träume, 3. Fest bei Capulet. Auch die Sängerin des Abends Frau *Charles Cahier* aus New-York sang eine Komposition von Berlioz: Szene und Arie der Dido aus der Oper »Die Trojaner« (II. Teil), ferner drei höchst interessante altitalienische Lieder mit Klavierbegleitung: a) Canzonetta von Salvator Rosa (1645—1673), b) La farfaletta von Domeniko Scarlatti (1685—1757), c) »Quella fiamma che m' accende« von Benedetto Marcello (1686—1739).

Das **einundzwanzigste** Konzert (22. März) war ausschließlich der Brahmsschen Muse gewidmet: Tragische Ouvertüre (Op. 81), Konzert für Klavier (No. 2, B dur, Op. 83), Sinfonie (No. 4, E moll, Op. 98), in welchem den Löwenanteil *Eugen d'Albert* durch den Vortrag des Klavierkonzertes davontrug.

Wie dieses Konzert der Muse nur **eines** Komponisten gewidmet war, so schwang auch im letzten Konzerte — am 29. März — der Großmeister der Töne, Ludwig van Beethoven (gest. d. 26. März 1827), einzig und allein das Scepter.

Zu Gehör gelangten: Ouvertüre zu »Leonore« (No. 1, Op. 138 [?]), Chor der Derwische, Türkischer Marsch, Feierlicher Marsch und Chor aus dem Festspiele »Die Ruinen von Athen« (Op. 113) und endlich die neunte Sinfonie (Op. 125). Chor und Orchester leisteten hier unter Nikischs Direktion ganz Vorzügliches. Auch die Gesangssolisten: Frl. *Anna Kappel* aus Frankfurt a. M., Frl. *Maria Philippi* aus Basel, sowie die Herren *Jaques Urlus* aus Leipzig und *Alexander Heinemann* aus Berlin trugen wesentlich das Ihrige zum glänzenden Abschluß der dieswinterlichen Konzerte bei.

Über die **vierte** Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 27. Januar zur Feier der 150. Wiederkehr des Geburtstages Mozarts (geb. 27. Januar 1756), sowie über das Auftreten des fürstlichen Komponisten *Heinrich XXIV.* (Fürst Reuß, jüngere Linie) als Komponist und Pianist in dem **fünften** Kammermusikabend am 24. Februar haben wir bereits berichtet. Es bleibt daher nur noch übrig des Schlusses, des **sechsten** Kammermusikabends (1. April) zu gedenken, in welchem die meisten der hier im Laufe des Winters tätig gewesenen Künstler: Konzertmeister *Wollgandt*, *Hamann*, desgleichen die Herren *Herrmann*, Prof. *Klengel*, *Hering*, *Weber*, *Jentzsch*, *Kiesling*, *Schwedler* (Flöte) usw. noch einmal Revue passierten, um nach ihren Vorträgen: Quartett für Streichinstrumente (B dur, Op. 67) von J. Brahms, Serenade für Flöte, Violine und Viola (D dur, Op. 79a) von *Max Reger*, Oktett für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelle (Es dur, Op. 20) von Mendelssohn-Bartholdy den Dank der Zuhörerschaft entgegen zu nehmen. Ganz besonders muß hier das Verdienst des ersten Geigers, als des Führers der Quartette, des Herrn Konzertmeister *Edgar Wollgandt* anerkennend und rühmend hervorgehoben werden, welcher nicht nur mit seinen herrlichen geigerischen Qualitäten zu wirken, sondern auch durch echtes künstlerisches Verständnis das Ganze zu heben und zu durchdringen wußte, so daß alle Partner auch ihrerseits sich angeregt fühlten und ihr Bestes zum Gelingen des Ganzen einzusetzen vermochten. Mit der Aufführung der großen Passion von Bach, unter der umsichtigen, sicheren Leitung des Herrn Professor *Hans Sitt* und unter solistischer Mitwirkung der Damen Fräulein *Helene Staegemann* (Leipzig), *Pauline de Haan Manifarges* (Rotterdam) und der Herren *Jaques Urlus*, *Gerhard Zalsmann* (Haarlem), *Ernst Hungar*, schloß am Charfreitage die ganze dieswinterliche Konzertsaison ab. Eingehenderes über die beiden Riesenwerke: über die neunte Sinfonie von Beethoven und die große Matthäus-Passion von J. S. Bach siehe in No. 5 des dritten Jahrganges (vom 1. Mai 1899) dieser Blätter.

Prof. Albert Tottmann.

Druckfehlerberichtigung. In dem letzten Leipziger Konzertbericht ist S. 93 vorletzte Zeile **Anstrengung** anstatt **Anschauung** zu lesen.

Bochum. 11. Jahresversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen. — Die Tagung wurde mit einer Passionsfeier (einem liturgischen Gottesdienst) in der Christuskirche eröffnet. Das größte Interesse beanspruchte einige Stunden später die Aufführung des Kirchenoratoriums »Johannes der Täufer«, für Soli, Chor und Orgel von *A. Grofse*-Weischede, Organist obiger Kirche (und Rektor einer Gemeindeschule in Bochum). Das Werk hatte einen starken Erfolg. — Am Montag, den 12. März begannen im evangelischen Gemeindehause die geschäftlichen Verhandlungen, von denen die Vorträge hervorgehoben seien. Pastor *Glebe* aus Bochum sprach über das Thema: »Die Orgel im Gottesdienst«.[1]) Superintendent *Nelle* aus Hamm i. W. verbreitete sich über: »Klippen im Gemeindegesang« und behandelte ferner das Vorspiel, das Strophenzwischenspiel, die Fermate und die Schlüsse.

b.

— Unserem Mitarbeiter Herrn Königl. Musikdirektor *Paul Blumenthal* in Frankfurt a. O. wurde der Professortitel verliehen.

[1]) Der ausgezeichnete Vortrag kommt in der heutigen Nummer zum Abdruck. D. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang.
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Stephan Krehl.

Von **Eugen Segnitz.**

Jean Paul sagt einmal, jedes Buch sei der papierne Abdruck eines Menschen. Aber die Zeiten änderten sich und die Menschen auch. Des Dichters Wort paßt heute nicht mehr recht. Denn nicht in »jedem« Werke gibt uns heute der und jene Autor ein Konterfei seiner selbst. Gar mancher Musenstiefsohn geberdet sich wild und trutzig und ist doch im Grunde genommen ein recht harmloser Gesell. Vollends unter uns Musikern sind solche Exemplare gar nicht selten. Da meint mancher, es brächte ihm und der Mitwelt großen Gewinn, wenn auch er sein Scherflein zur »Moderne« beitrüge und auf dem weiten Musikalienmarkte dicke Bände von sinfonischen Dichtungen für allergrößtes Orchester, Musikdramen für ein halb Dutzend Abende und Mysterien, aus denen kein Mensch klug wird, feilböte. Er rennt wie ein vom Teufel der Chromatik Besessener hinter dem und jenem neuen berühmten Tonsetzer drein, statt fein zu Hause zu bleiben und bescheidentlich ein paar brauchbare Sonatinen für ordentliche Schüler zu schreiben. Das Schlimme an der Sache ist noch, daß solch ein Komponistlein eben sich selbst vergißt und verkennt, mit seinem Gemächte nirgends Anklang findet und am Ende über Publikum und Kritik gar weidlich schimpft, weil er sich unverstanden wähnt.



Kurz und gut, ich mag derlei Leute nicht. Und manchem anderen geht es auch so. Viele sehnen sich nach ruhigerem musikalischen Kunstgenusse und es ist ein sehr bemerkenswertes Zeichen der Zeit, daß allmählich die Kammermusik als intimste Kunstausübung wieder viel mehr an Boden gewinnt und sich immer neue Kreise erobert. Kein Wunder! Man wird sachte müde, soll man behufs besseren Verständnisses eines sinfonischen Werkes erst sich

in *Schweglers* Grundriß der Philosophie oder *Fischers* Werk über Logik und Metaphysik vergraben. So habe ich die Gepflogenheit, ab und zu mein Diogenes-Laternchen anzuzünden und auszugehen, um Menschen zu suchen, musikalische Leute, die ehrlich genug sind, sich zu geben, wie sie eben der liebe Gott geschaffen hat, die nicht mehr sagen, als sie auf dem Herzen haben. Es sind die stillen Musikanten, die unbeirrt aus ihrem eigenen Wesen heraus schaffen. Ein trefflicher Vertreter dieser Spezies ist *Stephan Krehl.*

Als Leipziger Kind am 5. Juli 1864 geboren, wuchs Krehl in einem musikalischen Familien- und Lebenskreise auf. Er besuchte nach Absolvierung des Gymnasiums die Universität seiner Vaterstadt, entschied sich jedoch bald für die Musikerlaufbahn und studierte vom Jahre 1884 an auf den Konservatorien zu Dresden und Leipzig. Dort waren seine Lehrer *Rieschbieter* und *Nicodé*, hier *Zwintscher*, *Jadassohn* und *Reinecke*. Im Jahre 1888 wurde Krehl als Lehrer für Klavierspiel und musikalische Theorie am Großherzoglichen Konservatorium in Karlsruhe angestellt. Das Königliche Konservatorium zu Leipzig berief ihn vier Jahre darnach als Theorielehrer. In dieser Stellung wirkt Krehl noch heute und veröffentlichte zwei musiktheoretische Werke, nämlich die »Allgemeine Musiklehre« und die »Musikalische Formenlehre« (beide in der Göschenschen Sammlung erschienen), worin der treffliche Pädagog förderliche Hinweise gibt und auf relativ eng zugemessenem Raum mit lobenswerter Klarheit und Präzision alle Begriffe darlegt, um besonders auch zu weiteren speziellen Studien der einzelnen Disziplinen anzuregen.

Stephan Krehl ist einer der wenigen, die nicht mit Schnellpressendruck arbeiten und den Musikalienmarkt mit ihren Produkten überschwemmen, sondern nur das in die Welt hinausgehen lassen, was vor der eigenen strengen Selbstkritik stand hält. Der talentierte Komponist gehört auch keineswegs zu den Stürmern und Drängern. Sein Gebiet ist vorläufig noch begrenzt. Neigung und Naturanlage weisen ihn auf die Pflege des musikalischen Genrestücks, des Liedes und der Kammermusik hin. Hier betätigt sich sein lebhaft entwickelter Sinn für schöne Form, an Wendungen reiche und tiefe Gefühlssprache und wahrhaft intimes Musizieren. Ich halte Krehl für einen der vornehmsten Vertreter der Hausmusik, freilich eben jener im höchsten Sinne. Denn der Begriff »Hausmusik« hat allmählich bei Fachleuten und Kennern gar manches an positivem Wert und gutem Klange eingebüßt — geht es nicht im großen, dann vielleicht im kleinen, denkt so mancher Notenschreiber und auch der und jene Verleger und sucht dann unter der Hausmusik-Flagge Neuland für seine Artikel zu erobern. Wie *Carl Reinecke*, so gehört auch Stephan Krehl zu den Berufenen, gerade auf diesem Felde Hervorragendes zu leisten, was seinem Wesen voll entspricht, die Hausmusik selbst aber veredelt und ihr Verbleiben auf wahrhaft künstlerischer Höhe sichert.

Auch Krehls kompositorische Wirksamkeit nahm ihren Ausgang vom Klavier aus: seine ersten Werke sind Sechs Charakterstücke und Zwei Erzählungen (Op. 2 und 3). Und in der Tat, der Tonsetzer ist ein begabter Geschichtenerzähler, der sich hier traulich, dort spannend verhält, jedenfalls aber seinen Zuhörerkreis stets zu interessieren weiß. Mich dünkt, gar manchen Zug seines eigenen liebenswürdigen Wesens hat Krehl in diese fein ziselierte, zarte Konturen aufweisende Klaviermusik hineingewebt. Gesteigertes Darstellungsvermögen und intensivere melodische Kraft zeigen die unter dem Generaltitel »Romanzen« (Op. 4) vereinigten Stücke. Sie bilden die Kapitel einer musikalischen Novelle voll von wechselnden Stimmungen und charakteristischen Momenten. Krehl schreibt hier wie anderwärts einen musterhaften Klaviersatz; seine Stücke sind ganz unmittelbar für das Instrument gedacht und zeichnen sich bei nur mittlerer Schwierigkeit durch besondere Klangschönheit aus. In den »Phantastischen Skizzen« tut der Komponist wieder einen großen Schritt vorwärts. Dieses Op. 7 stellt höhere Anforderungen an den Spieler. In Harmonik und Rhythmik zeigt sich mehr Mannigfaltigkeit und wachsendes Selbstbewußtsein und die Phantasie fühlt ihre Schwingen zu weiterem Fluge wesentlich gekräftigt. Vierzehn »Schlichte Weisen« bietet Krehl in den »Kinderstücken« (Op. 11). Es sind außerordentlich fein gearbeitete Sachen, deren melodischer Reiz und tondichterischer Inhalt sei als eine der besten Erscheinungen unter vielen der Art hervorstechen lassen. Nur darf man sie, glaube ich, nicht schlechthin Kindern in die Hand geben, denn sie stellen wohl recht eigentlich Reflexionen dar von Erwachsenen, die der verschiedenen Betätigung und den abwechselungsvollen Regungen der kindlichen Seele mit aller Aufmerksamkeit folgen. Die volle Wirkungsfähigkeit dieser Miniaturen setzt daher subtilste Ausführung betreffs Sauberkeit des Spiels und der musikalischen Dynamik voraus. Gleichfalls »Schlichte Weisen« benannte unser Künstler sein 13. Werk. Er läßt darin den geneigten Theoretiker durchblicken, gibt aber sämtliche Kanons (denn um diese Kunstform handelt es sich) in so schöner, künstlerischer und musikalischer Weise, und schöpft so tief aus dem Borne melodischer Erfindung, daß man eben durchaus poetische Tongebilde vor sich hat und nirgends einen lästigen Beigeschmack bloß theoretisierenden Verfahrens empfindet. Als Humoristen ungewöhnlichen Schlags zeigt sich Krehl in seinem Op. 4, dem »Spielmannsbuch«. Äußerst gelungen ist da eine Walzerburleske und eine Humoreske. Andere Stücke, z. B. Minneweise, Ziegeunerromanze und

Nachtgesang, schlagen wieder jene, Krehl in hohem Maße eigenen Töne reiner und tongesättigter Empfindung an. Ein »Hanakentanz« führt Spieler und Hörer mit seinen hübschen gegensätzlichen Themen nach Mähren. Überhaupt hat sich Krehl mit entschiedenem Glück dem Volkstümlichen zugewandt, besonders in seinen Werken für Klavier zu vier Händen. Die »Slovenischen Tänze« (Op. 9 und 14) sind zug- und charaktervolle Stücke, inhaltlich so recht aus dem innerlichen Volksleben herausgegriffen und in hohem Maße charakteristisch. Ob Krehl einst eine Orientreise unternommen und aus den Fleischtöpfen Ägyptenlands gespeist hat, ist mir unbekannt — auf jeden Fall sind seine »Bilder aus dem Orient« (Op. 12) sehr interessant und werden viele, durch die, der Sache vollauf entsprechenden sehr originellen Wendungen rythmischer und harmonischer Art frappieren.

Krehls Schaffen war auch für die Kammermusik ersprießlich. Der Künstler debutierte hier mit einer Sonate für Klavier und Violine (Op. 8). Das Werk ist von graziöser und zarter Beschaffenheit, schön formal abgerundet und ein gutes Stück instrumentaler Lyrik. Es wirkt vor allem durch vornehmen melodischen Reiz und durch Klarheit und Einfachheit der musikalischen Gedankenentwicklung. Ganz unvergleichlich fortschrittlicher und persönlicher tritt Krehl aber in dem Adur-Streichquartett (Op. 17) und in dem Adur-Quintett für Klarinette und Saiteninstrumente (Op. 19) auf. Beide Kompositionen sind Produkte einer fein empfindenden Musikseele, Segmente einer festgegründeten Innenwelt und Emanationen echt künstlerischen Schaffenstriebs. Frisch pulsierendes Leben und gereiftes technisches Können treten hier zusammen auf. Weit verästelte Polyphonie und ausnehmend schöne Klangkombinationen nebst tiefem Gedankeninhalte verleihen beiden Werken ihr ausdrucksvolles, stark persönliches Gepräge. Auch fehlt es niemals an Stimmungskontrasten und dabei ist doch die Einheit und des Kunstwerkes in den einzelnen Sätzen überall streng gewahrt. Auf gleicher Höhe steht auch die Fdur-Sonate (Op. 20) für Violoncello und Klavier, mit welcher Krehl anscheinend in eine neue Phase seiner Entwicklung eingetreten ist. Sie tut sich hervor durch großen, energischen Zug, sehr reiche Harmonik und vielfach eigentümliche rhythmische Bildungen. Sehr poetisch ist der schöne langsame Satz in Emoll mit seiner Neigung zu Melancholie und Tiefsinn, bedeutend und packend das Finale, dessen anfängliche Strenge im zweiten Thema ganz wesentliche Milderung erfährt.

Auch die Krehlsche Lyrik verdient volle Beachtung. Op. 1, 5, 6 und 10 enthalten manch sinniges, wahr und edel empfundenes Lied. Für ganz vortrefflich halte ich mehrere letzthin erschienene Lieder und Gesänge. Die »Toskanischen Lieder« (Op. 21) sollten z. B. recht bald im Konzertsaale Eingang finden. Sie sind reizend, und einige darunter, wie z. B. »Des Mondes Klage«, »Romfahrt« und »Tanzlied« von jenem schon oben erwähnten, Krehl so wohl anstehenden Humor. Ganz andere Töne freilich schlägt der Liedercyklus »Vom Tode« (Op. 22) an, worin sich der Komponist so tief in die gedankenreichen Dichtungen von *Leuthold, Mörcke, Vintler* u. a. versenkt und seine eignen Empfindungen ergreifend zum Ausdruck bringt. Überall zeigt sich hier Krehl als hochtalentierter Tonpoet, welcher dem Wortdichter an Mannigfaltigkeit und Sicherheit der musikalischen Stimmungskunst nichts nachgibt. Und mit jeglichem Werke strömt seine Erfindung stärker und gewinnt seine Darstellung an Originalität und Kraft. Die »kleinen Lieder für große Leute« (Op. 23) bezeugen es. Sie gleichen Miniaturen von sorgfältigster Ausführung und sind wieder von ganz besonderer melodischer Anziehungskraft und ausgesprochen persönlicher Note.

Mit je einem Werke streifte Krehl bisher andere Gebiete seiner Kunst: das des Männerchorgesanges mit den von *Ed. Bormann* nachgesungenen alten »Spielmannsweisen« (Op. 18), jenes der Orchestermusik mit dem »Vorspiel zu *Gerhard Hauptmanns* »Hannele« (Op. 15). Die Spielmannsweisen durchlaufen in ihrer Art eine ganze Skala vollkommen verschiedenartiger Gefühle, sind inhaltlich fest und sicher bestimmt und auch im Satze von nicht geringem Werte. Das Hannele-Vorspiel ist so recht der poetische Niederschlag der wundervollen *Hauptmann*schen Dichtung. Was der Dichter empfand, lebte der Musiker mit ihm durch und hielt es auf seine Weise in der Seele fest. Der Inhalt dieses Orchesterprologs beweist wieder, wie ernst es Stephan Krehl überhaupt mit seiner Kunst nimmt.

Die Orgel im Gottesdienst.

Vortrag auf der XI. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zu Bochum

gehalten von

Karl Glebe, Pfarrer in Bochum.

(Schluß.)

Fürwahr, schier unermeßlich ist die Größe des Segens, den zu vermitteln die Orgel gewürdigt ist! Deshalb kommt aber auch alles darauf an, daß ihr Gebrauch ihrem hehren Berufe entspreche. Was

wir von der Orgel im Gottesdienst verlangen, möchten wir zusammenschließen in die beiden Forderungen der Stilreinheit und Stileinheit. Unter Stilreinheit verstehen wir dies: jedes einzelne Stück, welches die Orgel zur Begleitung oder selbständig vorträgt, in sich dem Gottesdienst angemessen sei, in seinem Stimmungsgehalt wie in seinen Ausdrucksformen. Wenn wir Stileinheit heischen, so begehren wir, daß alle Stücke, welche die Orgel vorträgt, zueinander passen und bei aller Mannigfaltigkeit dennoch in einer höheren Einheit zusammenklingen, — was mutatis mutandis ebensowohl von sämtlichen Stücken des Gottesdienstes gilt.

Die Forderung der Stilreinheit ist so alt wie die Verwendung der Orgel im Gottesdienst. Unkirchliche, weltliche, leichtfertige oder gar sittenlose Melodien gehören nicht auf die Orgel, so führt schon im 14. Jahrhundert Cajetan in seinem Kommentar zu Thomas Aquino aus. In einer zu Zerbst 1596 erschienenen Schrift heißt es: »Daß nur der rechte, wahre, innerliche Gottesdienst nicht durch das Orgelschlagen verhindert und etwa üppiger, leichtfertiger, überfleischlicher Tanz oder Passamezza gespielt werde.« Die 1709 von Herzog Anton Ulrich herausgegebene Kirchenordnung für Braunschweig-Lüneburg verordnet, daß die Organisten die Orgel so gelinde »rühren« sollen, daß man das Singen der Gemeinde hören und vernehmen kann und »des weitläufigen Präambulierens sich enthalten und durchaus keine weltlichen Stücke gebrauchen«. Dies alles besteht heute noch zu Recht. Was nur vermöge eines natürlichen Reizes den Sinnen sich anschmeichelt, lehnen wir für den Gottesdienst ab. Wir gehen gewiß dem nach, was lieblich ist und wohllautet, aber zu allererst dem, was keusch und züchtig ist und stark, den Menschen in den Tiefen seines Wesens zu ergreifen und mit neuen, göttlichen Lebenskräften auszurüsten. Es leidet keinen Zweifel, daß Volkslieder und Opernmelodien, Konzert- und Salonstücke, wie ernst sie manchmal auch gehalten sein mögen, im Gottesdienst störend wirken. Noch heute überläuft mich eine Gänsehaut, gedenke ich jenes Frühgottesdienstes, darin ich einen erkrankten Nachbarn vertreten und als Vorspiel zu »Jesu, hilf siegen, du Fürste des Lebens« hören mußte Abts »Frühmorgens, wenn die Hähne kräh'n!« — Allein auch viel sogenannte geistliche Musik in ihrer schwächlichen, süßlichen, tändelnden Art setzt unsere Gottesdienste herab und mindert ihre den Willen stärkende Kraft. Das bezeichnende Erfordernis des gottesdienstlichen Orgelstückes ist in musikalischer Hinsicht leidenschaftslose Objektivität und in liturgischer kirchliche Würdigkeit; spricht überdies noch eine frische, gesunde, biblisch-gläubige Subjektivität daraus, um so besser! Kirchenfremde Harmonien, welche dem Konzertsaal angehören, — dort läßt man ja jetzt fast nur noch nervenaufpeitschende und sinnverwirrende Dissonanzen zu! — bleiben dem Gotteshause und seinem Frieden fern. Traurig genug, daß Materialismus und Pessimismus in der heutigen Musikwelt ein schier unbeschränktes Schreckensregiment führen; vor den Mauern unserer Gotteshäuser aber werde ihm Halt geboten: hier sollen tröstende und erquickende, versöhnende und erhebende, stärkende und ermunternde Töne walten.

Würdig sei der Vortrag; schleppende Langsamkeit wie jagende Hast sind vom Übel. Wichtig ist vornehmlich die Registrierung. Treffend bemerken hierzu die fliegenden Blätter des evang. Kirchenmusikvereins in Schlesien im Jahrgang 1904 nach einer Warnung vor Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten: »eine Häufung von Dissonanzen drückt noch nicht notwendig Reue und Buße, und volle Orgel und reiche Figuration noch lange nicht Festesfreude aus, wenigstens nicht in der Weise, wie es unser Gottesdienst verlangt. Gerade hier die weise Mitte halten, die feine Diskretion wahren, welche sich aus der gottesdienstlichen Stimmung wie von selbst ergeben muß, ist eine schwierige Kunst.«

Wir deuteten schon an, was wir unter Stileinheit begreifen. Alle Stücke in einem Gottesdienste müssen harmonisch ineinandergreifen, nicht nur Vorspiel und Nachspiel, sondern Vorspiel und Gemeindelied, Gemeinde- und Chorgesang, Schrift-, Predigt- und Gebetwort. Keines soll sich vordrängen, keines darf auffallen. Dienen muß alles im Gottesdienst, jedes in seiner Weise, und über dem erhabenen Ziel sich selbst vergessen. Wo das geschieht, da ist der Gottesdienst auch ein Kunstwerk im höchsten Sinn. Wieviel bleibt freilich da noch zu lernen für uns alle! Die musikalischen Stücke müssen zunächst hinsichtlich ihres Stimmungsgehaltes zueinander passen. Es kann ein Kunstwerk in technischem Sinn meisterhaft, d. h. stilvoll sein, aber dadurch, daß es zu falscher Verwendung kommt, auf unrechtem Platze steht, stilwidrig wirken. Daß man die rhythmisch zu singende Adventsmelodie »Macht hoch die Tür, die Tor macht weit« durch eine Choralbearbeitung über »O Lamm Gottes, unschuldig« einleitet, wie ich es noch vor kurzem erlebte, könnte einem fast die Adventsfreude im Keime ersticken. Einem in Dur gehaltenen Chorale ein Vorspiel in Moll vorausschicken, ist auch eine das Gefühl verletzende Ungeheuerlichkeit.

Wir Geistliche sündigen nicht weniger oft und schwer in Bezug auf Stileinheit im Gottesdienst. Gottlob, daß die neue Agende der früheren Willkür, von der man erstaunliche Proben berichten könnte, wenigstens einigermaßen steuert. Indes noch fehlt viel, daß im Hinblick auf die Wahl der Lieder und der ihnen eigenen Melodien, auf die Anzahl und Verteilung der zu singenden Strophen, wie auf

die Schriftstellen und Gebete man allgemein von »schönen Gottesdiensten« reden dürfte. Jener Kandidat, der am Ostermorgen beginnen ließ mit »Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen«, meinte es gewiß gut, machte es aber dem Organisten wie der Gemeinde schwer, sich in den rechten Osterjubel hineinzusingen. Und der rheinische Pfarrer, der im vorigen Jahre auf eine kraftvolle, biblisch-gesunde Himmelfahrtspredigt die Gemeinde anstimmen hieß »Laßt mich gehn, laßt mich gehn, daß ich Jesum möge sehn!« riß manche seiner Zuhörer aus allen Himmeln.

Rein äußerlich betrachtet, steht oft die Länge der Predigt in keinem Verhältnis zu denjenigen Stücken des Gottesdienstes, in welchen die Gemeinde tätig ist. Andrerseits darf ein Vorspiel nicht so lang oder gar noch länger sein, als vier bis fünf Strophen des darauf zu singenden Gemeindeliedes.

Mögen nur recht friedlich und freundlich sich begehn, die Gott zusammengefügt hat zu seinem Dienst und im Gottesdienst insonderheit, Organisten und Prediger. Wo beide ihre Aufgabe im höchsten Sinne auffassen, wo sie Hand in Hand und »Herz und Herz vereint zusammen« wirken, da wird die Orgel durch ihre Predigt in Tönen zur anderen Kanzel, und die Kanzel zu einem Orgelwerk, das die Klänge des königlichen Instrumentes weiht und in den Seelen vertieft und verinnerlicht. Wohlan, laßt uns miteinander und voneinander lernen, wir Theologen, damit wir mehr Musiker, und die Organisten, damit sie mehr Geistliche werden!

Damit sind wir schon von der allgemeinen zu den besonderen Aufgaben der Orgel im Gottesdienst vorgeschritten. Wir möchten sie kurz so umschreiben: Die Orgel hat den Gemeindegesang zu führen. An zweiter Stelle kommt es ihr zu, den Gesang durch ein Vorspiel einzuleiten und durch ein Nachspiel beim Ausgange der Gemeinde aus der Kirche den Gottesdienst wirkungsvoll ausklingen zu lassen.

Obenan steht die Begleitung des Gemeindegesangs. Sie ist die erste und höchste Aufgabe der Orgel im Gottesdienst, zu deren möglichst vollkommner Lösung alles andere Spiel Handreichung tun soll. Handelt es sich doch dabei um ein köstliches Juwel unter den Kleinodien unserer Kirche, um den Choral oder richtiger — denn Choral kommt her von cantus choralis und bedeutet eigentlich das vom Chore gesungene Lied — um das gottesdienstliche Gemeindelied. Unsere deutsche evangelische Kirche ist gesegnet vor den Kirchen aller anderen Völker durch eine Fülle heiliger Lieder für den Mund der Gemeinde. Und wie wunderbar hat sich in ihnen zum geisterfüllten Wort die herzbewegende Weise gesellt!

Es ist bezeichnend, daß Bach, dieser musikalische Luther, auf den höchsten Höhen seiner Kunst — ich erinnere nur an seine Passionen! — den Choral eintreten läßt! Nicht umsonst hat Mozart geäußert, er würde alle seine Werke daran geben, wenn er die Weise »Nun ruhen alle Wälder« erfunden hätte. Und hat nicht ein jeder unter uns schon die erhebende und erbauende Kraft unsrer Kirchenlieder machtvoll empfunden, wenn im festlichen Gottesdienste die ganze Gemeinde voll- und vielstimmig ihre Choräle sang? nicht erfahren, wie da Trost im Kreuz, Licht im Dunkel, Stärkung in Schwachheit zu finden ist?

Es leuchtet von vornherein ein, daß unermeßlich viel auf die angemessene Begleitung des Gemeindegesanges ankommt, damit die Gemeinde anteilvoll und mit Lust singe. Vornehmlich sollen ihr eignen Sicherheit, Lebendigkeit, Würdigkeit und Erbaulichkeit.

Sicherheit: Das Spiel sei technisch fertig, sauber, fehlerfrei. Der Spieler muß den Choral beherrschen und im stande sein, ihn, wenn es angezeigt erscheint — und das ist bei allen schwierigeren und zumal bei neu einzuübenden Melodien der Fall — triomäßig vorzutragen unter passender, dem Charakter der Kirchenjahreszeit, des Liedes und dem Inhalt der einzelnen Strophen, ja Verszeilen entsprechender Registrierung.

Lebendigkeit: Nichts ertötet mehr die Freude und Teilnahme am Gesang, nichts nimmt den Liedern mehr den Schwung und die hinreißende Kraft, als ein schleppendes Zeitmaß. In dieser Beziehung gibt's viel zu klagen. Unser westfälischer Kirchengesangverein hat als Maß für die Viertelnote die Sekunde bezeichnet; geringe Abweichungen nach der einen wie anderen Seite sind dadurch nicht ausgeschlossen. — Ungemein belebt wird der Choral, wenn er rhythmisch gesungen wird. Das geht in Gemeinden, wo es bis dahin nicht geschehen ist, ohne weiteres nicht an. Da müssen die Schulen, die Vereine, die Chöre vorher eifrig üben und dann der Gemeinde Vorsänger sein, die Geistlichen auch ein kurzes Wort der Erläuterung nicht scheuen. Nur nicht zu ängstlich! Man beginne mit den leichter zu erlernenden rhythmisch angeordneten Melodien unsres (es handelt sich um das »Evangelische Gesangbuch für Rheinland und Westfalen«, Dortmund, W. Crüwell) Gesangbuches, etwa: »Allein Gott in der Höh sei Ehr«; »Macht hoch die Tür, die Tor macht weit«; um dann zu schwierigeren überzugehen wie »Kommt und laßt uns Christum ehren« (»den die Hirten lobten sehre«), »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«, »Gelobt sei Gott im höchsten Thron«, »Erschienen ist der herrlich Tag« u. s. f.: in dem Maße, wie die Lust der Gemeinde an solchem Singen wächst, nimmt auch ihre Fähigkeit zu, neue und schwerere Weisen zu bewältigen. Daß die Fermaten, weil sie der Lebendigkeit Eintrag tun und den Sinn stören — ich weise nur hin auf »O Lamm Gottes, unschuldig« 𝄐 am Stamm

des Kreuzes geschlachtet«; »Nun bitten wir den heiligen Geist 𝄐 um den rechten Glauben allermeist« — wegfallen müssen, bedarf keines besonderen Nachweises. Niemand bringt solche »Ruhepunkte« inmitten eines Volksliedes — der Choral ist doch das Volkslied in seiner Potenz! — oder eines Gedichtes an!

Würdigkeit: Man spiele in der Regel nur nach Choralbüchern und zwar solchen mit kirchlich-klassischem Satze. Der eignen Stimmung und der Eingebung des Augenblicks folgen, ist ein Wagnis, das nicht selten zu unangenehmen Störungen der Stileinheit und peinlicher Verwirrung der Gemeinde geführt hat, und vor dem selbst ein Mendelssohn, wie er einmal warnend schreibt, sich hüten zu sollen glaubte.

Führt ein zu langsames Zeitmaß zu erdrückender Schwerfälligkeit, so andrerseits jede Hast zu verwirrender Unruhe, und hier wie dort ist das Ende dies: die Gemeinde singt nicht mehr oder doch nicht mehr frisch und freudig mit. Nun meint man in solchen Fällen durch recht durchdringende Stimmen dem ersterbenden Gesang aufhelfen zu können — meist mit der entgegengesetzten Wirkung: die Verwirrung und der Lärm wird größer, die Andacht und Erbauung geringer. Im allgemeinen wird ein leiseres Spielen zu empfehlen sein, vornehmlich bei der Liedbegleitung. Auf den Lehrer, der immer laut spricht, achten die Schüler viel weniger als auf den, der in der Regel mit gelassener, klarer und nur in Ausnahmefällen mit erhobener Stimme redet. Jedenfalls kann man bei neuen Melodien oft schon bei der zweiten, sicherlich aber bei den folgenden Strophen die zarteren Stimmen gebrauchen.

Erbaulichkeit ist das letzte und höchste Ziel, das für den Gemeindegesang zu erstreben ist. Hier ist vor allen Dingen die Persönlichkeit des Organisten ausschlaggebend. Persönlichkeit hängt zusammen mit personare = »durchtönen«. Durch alles und jedes Spiel eines Menschen tönt seine Eigenart, sein Wesen, die innerste Erfahrung und Überzeugung seines Lebens hindurch. Was bei Bach in höchster Vollendung sich findet, daß er das Bibelwort mit seinem Herzen durchdringt und, wie es dort gewirkt, mit seiner wunderbaren Musik wiedergibt, also muß es im Grunde und nach dem Maße seiner Gaben und Kräfte bei jedem Orgelmeister sein: daß er das Gemeindelied und das darin webende und wirkende Gotteswort innerlich und persönlich erlebt; dann ist die Wiedergabe seine eigne Tat. Hier ist Subjektivismus im Sinne von fides specialissima, von persönlichstem Glauben, am Platze. Dann wird das Spiel beseelt und ergreift die Seelen anderer. So kommt auch das rechte Sichverstehen zwischen Organisten und Gemeinde zu stande, innerlich und äußerlich. Der Organist wird feinhörig und feinfühlig; er merkt, ob er schneller oder langsamer, lauter oder leiser spielen muß — bisweilen ist ja ein Abweichen von der Regel geboten und ersprießlicher, als wenn man um jeden Preis seinen eignen, wenn auch noch so guten, Willen durchsetzte. Hier folge man, wie auch anderswo, dem Dichterwort, daß man durch Dienen zur Herrschaft gelangt.

Es erübrigt uns nun noch, darzutun, in wie hohem Grade zur Hebung und Belebung des Gemeindegesanges und zur Erhöhung der Wirkung des Gottesdienstes beiträgt die Wahl und der Vortrag des Vorspiels, die kirchlich und musikalisch korrekte Ausführung der Responsorien und der Schlüsse, der Wegfall der Zwischenspiele und der taktstörenden und sinnentstellenden Fermaten, ein kraftvolles Nachspiel, und wie unsere beiden Grundforderungen der Stilreinheit und Stileinheit auf diese einzelnen gottesdienstlichen Stücke ihre sinngemäße Anwendung finden. Das wollen wir in einem kürzeren, diese Ausführungen beschließenden Aufsatz versuchen.
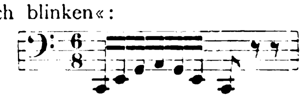
Lose Blätter.

Notenmalerei und Notenscherze.
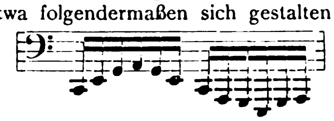
Von Franz Dubitzky-Berlin.

Notenmalerei und Tonmalerei sind zwei verschiedene Begriffe. Zwar — wenn der eine oder der andere meiner verehrten Leser die Ansicht vertreten wollte, daß die Tonmalerei so mancher Komponisten nichts weiter als »Noten«-Malerei oder deutlicher und deutsch gesagt: Noten-Klexerei sei, so will ich solcher Behauptung durchaus nicht widersprechen. (Damit man mich übrigens nicht in falschen Verdacht bringe, bemerke ich gleich, daß ich für die »Modernen« bin.) Mit den Tonsetzern, die nur »Noten« bringen, mit den Tonmalern, die »Farben« erfinden, aber kein Gemälde zu schaffen vermögen, selbst wenn sie die leuchtendsten und prächtigsten Farben auf der Palette haben, (— die Nebeneinanderreihung der herrlichsten Farben ergibt noch kein Bild, die Nebeneinanderreihung von »Noten« ergibt noch keine wahre, lebensvolle Melodie) — mit den Pseudo-Komponisten will ich mich in meinem Aufsatze nicht beschäftigen, sondern beachtenswerterem und kunstvollem »Notenmalen« mein Auge zuwenden.

Ich sagte, Notenmalerei und Tonmalerei seien zwei verschiedene Begriffe. Recht häufig sehen wir jedoch den Fall, daß die Notenmalerei zugleich Tonmalerei darstellt. Noten, die unserem Auge ein bestimmtes Bild vorführen, zeigen, wenn sie zum Leben erweckt, d. h. zum Tönen gebracht werden, das nämliche Bild unserem Ohr. Betrachten wir z. B. die Baßfigur in Schuberts Lied »Eine Mühle seh ich blinken«:
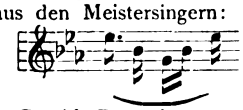


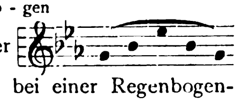
so erkennen wir sehr leicht in dem Auf- und Absteigen der Noten, in dem Kreisbogen c e g a g e c das Mühlrad und seine rotierende Bewegung. Wir erblicken nur die obere Hälfte des Rades, die untere Hälfte wird vom Wasser bedeckt. Hätten wir das ganze Rad vor Augen, so müßte die Illustrierung durch Noten, die »Notenmalerei« etwa folgendermaßen sich gestalten:



dem oberen Halbkreis müßte sich also der untere Halbkreis c a g e g a anschließen, oberer und unterer Halbkreis ergäben dann zusammen einen vollen Kreis. Was wir bei dem Schubert-Beispiel mit dem Auge erspähen, das gleiche vernimmt beim Erklingen der Baßfigur unser Ohr. Auch das Ohr erkennt in der Begleitungsfigur unschwer das Auf und Nieder usw. des Mühlrades. Notenmalerei und Tonmalerei sind somit in unserem Schubert-Beispiele vereinigt.
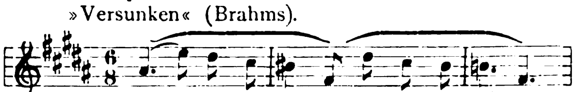
Ebenfalls einem »Bogen« begegnen wir bei der »Regenbogen-Weise« aus den Meistersingern:



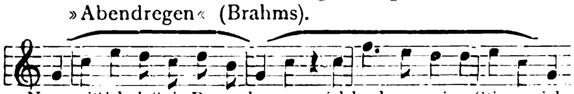
(Müßte nicht das Notenbild richtiger  lauten, da wir ja in Wirklichkeit bei einer Regenbogenerscheinung den Kreisbogen ⌒ erblicken und nicht, wie Wagners Beispiel zeigt, den Kreisbogen ‿ —?)

In den beiden folgenden Brahms-Zitaten wird meiner Ansicht entsprochen.
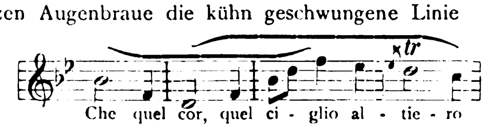
»Versunken« (Brahms).
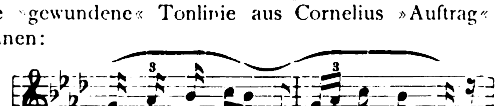


»Abendregen« (Brahms).
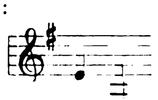


Ein verwandtes Bild zeigt sich in der Arie »Che quel cor, quel ciglio altiero« (»daß dies Herz, die stolze Augenbraue Liebe fühle«) aus Glucks Oper La Semiramide riconnsciuta; Marx nimmt an, daß die Vorstellung der stolzen Augenbraue die kühn geschwungene Linie



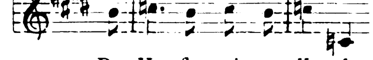
veranlaßt habe (cf. Marx »Gluck und die Oper«, Bd. I, 171). Endlich will ich hier beim Kapitel »Kreislinien« noch eine »gewundene« Tonlinie aus Cornelius »Auftrag« erwähnen:



In Schuberts »Gesang der Geister über den Wassern« finden wir die Stelle:
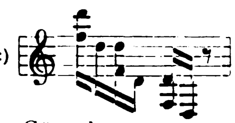


— in dem Hinabgehen von e^1 zum e erblickt das Auge (und besonders das Auge des Sängers oder der Sängerin dieses Liedes) ein in den »Abgrund«-Gehen, eine »Noten«-malerei, und als treffliche »Ton«malerei empfindet der Zuhörer diese Vertonung. Ein ähnliches Bild haben wir in Schuberts »Lindenbaum«:



— das »Hinabfliegen« ($c^2 - c^1$) ist für Auge und Ohr nicht übersehbar, nicht überhörbar. Als weiteres Beispiel der gleichen Art weise ich auf die Stelle: »es stürzt der Fels« in Rubinsteins Vertonung des Mignonliedes[1]) hin. Rubinstein malt für Auge und Ohr den stürzenden Felsen folgendermaßen:

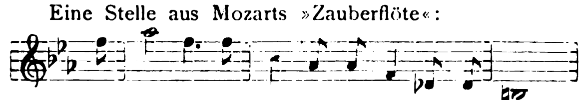
(mano destra:)



Ein Zitat aus der »Götterdämmerung«:

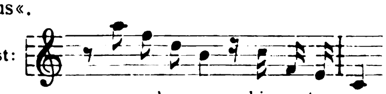


Eine Stelle aus Mozarts »Zauberflöte«:



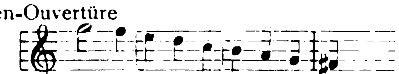
Einem umfangreichen »Hinabgehen« begegnen wir auch in Bachs Matthäuspassion bei den Worten: »der Vorhang des Tempels zerriß in zwei Stück, von oben bis unten aus«.

Evangelist:



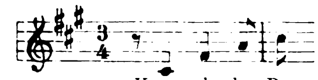
Selbst wenn wir nicht wissen, daß a^1 den in der Regel »obersten« Ton des Tenors und c den »untersten« Ton desselben darstellt, werden wir beim Anblick vorstehenden Notenbildes den ungefähren Sinn der Tonfolge erraten, das »oben« und »unten« nicht unbemerkt vorüberziehen lassen.

Für das stufenweise Hinabgehen im Anfang der Leonoren-Ouvertüre
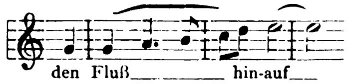


trifft man die Auslegung, daß hiermit das »Hinabführen« der Gefangenen in die tief unter der Erde gelegenen Zellen geschildert werde.

Nun das gegenteilige Bild: »hinauf«. In Hugo Wolfs herrlichem Liede »Kennst du das Land«[2]) treffen wir den Takt:
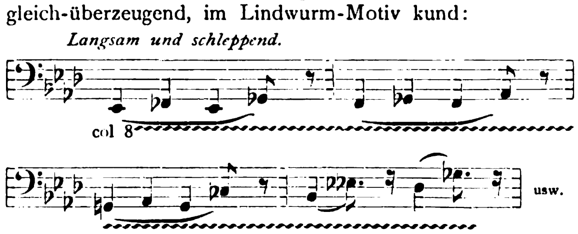


— eine meisterliche Ton- und Notenmalerei, vor Auge und Ohr »türmt« sich deutlich der Berg auf. Paul Scheinpflugs eigenartiges Werk »Worpswede« (Stimmungen aus Niedersachsen für eine Singstimme, Violine, Englisch Horn und Klavier)[3]) enthält die Zeile: »Keckplätschernd drängt mein Segelbot den Fluß hinauf;« aus der Vertonung

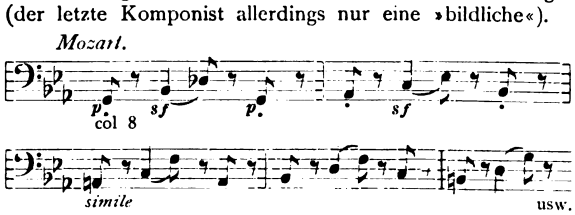
[1]) Verlag Senff, Leipzig.
[2]) Verlag Peters, Leipzig.
[3]) Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.
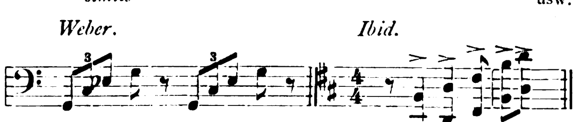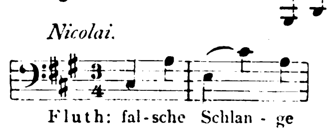


wird Auge und Ohr, selbst wenn im Text das Wort »hinauf« fehlte, das »hinauf« vollauf erkennen. Das »hinauf«, das »Sich-Aufbäumen« gibt sich, in Note und Ton gleich-überzeugend, im Lindwurm-Motiv kund:



Wir bemerken hier ein stetes Wachsen des »Sich-Aufbäumens«: das Motiv setzt in jedem Takt auf höherer Stufe ein und außerdem vergrößert sich das charakteristische, das »sich aufbäumende« Intervall mehr und mehr, Takt 1 und 2: kleine Terz (es—ges, f—as), Takt 3: verminderte Quarte (g—ces), Takt 4: verminderte Quarte (b—eses), dann reine Quarte (des—ges). Mozart bringt in der Zauberflöte, Weber in seiner Euryanthe und Nicolai in den Lustigen Weibern eine »sich aufbäumende Schlange« (der letzte Komponist allerdings nur eine »bildliche«).
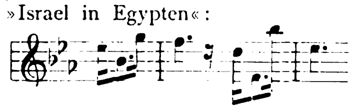




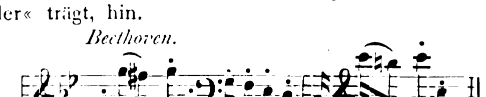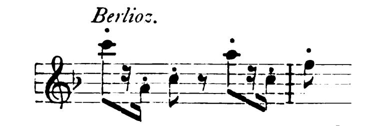


Die Notenmalerei und Tonmalerei in diesen Beispielen und auch die Verwandtschaft mit dem Lindwurm-Motiv wird niemandem entgehen.
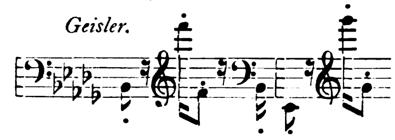
Da wir eben im Reiche der Tiere weilen, will ich auch gleich noch zweier anderer Wesen gedenken, deren »hinauf-hinunter — oben-unten« die Tonsetzer in Noten verewigt haben. Der Frosch und — pardon! der Floh. Die Sprünge des Frosches finden wir z. B. in Händels Oratorium »Israel in Egypten«:
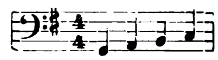


Der Floh hat zahlreiche Notenmalereien hervorgerufen, Meister Goethe mit seinem »Es war einmal ein König, der hatt' einen großen ...« ist der Uranstifter solcher Töne. Von den vielen Vertonungen der Goetheschen Verse nenne ich hier die von Beethoven und Berlioz und weise außerdem auf ein Klavierstück Paul Geislers, das die Überschrift »Das Lied des Mephisto in Auerbachs Keller« trägt, hin.



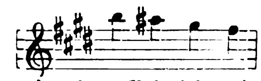




Die vorstehenden »Notenbilder« sprechen beredt genug von der Beweglichkeit des kleinen Geschöpfes. Vom »Hüpfen« zum »Gehen« ist kein großer Gedanken-Schritt, mag es mir also erlaubt sein, gleich zum »Gehen« zu gehen. Ein gleichmäßiges Gehen, ein ruhiges Wandern wird auch im Notenbilde Gleichmäßigkeit bringen, gleiche Notenwerte aufweisen. R. Wiemann beginnt das Wandermotiv in seinem Orchesterwerk »Im Thüringer Wald« also:

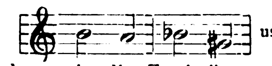


Dieses Notenbild zeigt uns ein gleichmäßiges Fortschreiten, linker Fuß (g), rechter Fuß (a), linker Fuß (h), rechter (c) — Fuß vor Fuß, Note vor Note. Das umgekehrte Motiv finden wir in demselben Tonstück als »Talabwärts-Wanderung«.
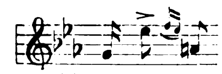


(Daß es in vorstehendem Beispiel »abwärts« geht, ist wohl einleuchtend.)

Im »Siegfried« haben wir als »Wandrer«-Motiv die Tonfolge:



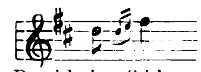
Auch hier sehen wir die Zweiteilung, h = linker Fuß, a = rechter Fuß, b: links, gis: rechts (aut vice versa).

Wir wenden uns einigen andersgearteten Notenmalereien zu. In den Meistersingern begegnen wir dem »Schneckenton«:



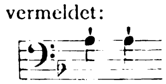
David: der Schnecken

Die kleinen Vorschlagsnoten stellen sich dem nachdenklichen Auge als die beiden Fühler der Schnecke dar und in dem Zurückziehen nach a erkennen wir das Einziehen dieser Fühler. Das umgekehrte Bild, ein Vorgehen, einen Vorstoß erblicken wir in derselben Szene bei der Stelle:
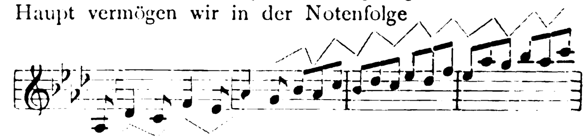


David: im Stich

— der »Stich« wird durch schnellste Vorwärtsbewegung, durch den Schleifer bereits dem Auge trefflich angezeigt. In der Götterdämmerung wird das »Stechen« und das hierzu erforderliche Werkzeug dem Auge durch »spitz«-auslaufende staccato-Zeichen vermeldet:



Hagen: Einen stämmigen Bock stechen.

»Das zack'ge Haupt erhebt der schnelle Hirsch« — lautet eine Stelle in Haydns »Schöpfung«, das »zackige« Haupt vermögen wir in der Notenfolge



leicht festzustellen, wenn wir Note mit Note durch einen Strich verbinden, wie in vorstehendem Beispiel geschehen; höher und höher gestaltet sich vor unseren Augen das Geweih, Zacke um Zacke erblicken wir. (Da wir gerade beim Geweih weilen, will ich nebenbei an einen Hörner-Scherz, der sich in Nicolais Lustigen Weibern befindet, erinnern. In genanntem Werke singt Falstaff: »und drehen ihrem Ehemann ein paar gewaltge Hörner an!« Der Komponist läßt diesen Worten launiger Weise ein paar »Horn«-Takte folgen:

Hörner:
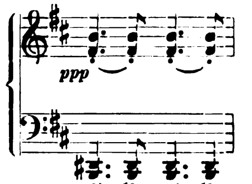


— Natürlich hat Falstaff an Hörner »dieser« Art nicht gedacht.)

Schubert gibt in dem Gesange »Nur wer die Sehnsucht kennt« den Worten

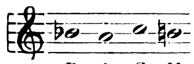
Allein und abgetrennt von aller Freude

die Klavierbegleitung:



Die Beziehung des »abgetrennt« zu dieser die mano destra und mano sinistra weit voneinander »trennenden« Begleitung ist in die Augen springend.

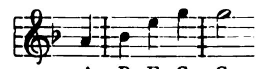
Alle bisher angeführten »Noten«malereien waren auch zugleich in mehr oder minderem Maße Tonmalereien; was dem Auge in der Notenaufzeichnung sich darbot, dasselbe vermochte das Ohr beim Lebendigwerden der Schriftzeichen, beim Erklingen der betreffenden Takte in mehr oder minderer Vollkommenheit zu erlauschen. Wir kommen nun zu Notenmalereien, die nur fürs Auge geschaffen sind und am Ohre verständnislos oder ziemlich eindruckslos vorübergehen, vom Ohre nicht oder nur selten bemerkt werden. Eine Notenmalerei dieser Art und zugleich eine Ausnahme der eben gebrachten Regel (— das Thema ist zu bekannt, um überhört zu werden —) stellt sich in der sehr häufig anzutreffenden Verwertung des Namens »Bach« dar.



B A C H
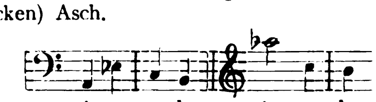
Ich nenne einige dieser Werke: Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel von Robert Schumann, Phantasie und Fuge über B-A-C-H für Klavier von Franz Liszt, Valse, Intermezzo, Scherzo, Nocturne, Prélude et Fugue sur le thème BACH pour le Piano par Rimsky-Korsakow, Chaconne über BACH für Orgel von Otto Barblan, Phantasie und Fuge über BACH für Orgel von Max Reger, Klavierkonzert Esmoll (2. Satz: Ruhig, mit innerster Empfindung [B, A, C, H] von Hugo Kaun, Passacaglia und Finale über BACH für Orgel von Georg Schumann. Beethoven plante eine Ouvertüre über BACH und der große Bach verlor das Augenlicht vollends, als er eben mit der Komposition einer Fuge beschäftigt war, in die er seinen Namenszug (B-A-C-H) einwebte.

An einige ähnliche Notenmalereien will ich erinnern. Rob. Schumann brachte als Opus 1 »Thème sur le nom Abegg pour le Pianoforte«.



A - B - E - G - G

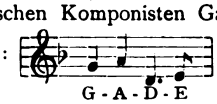
Desselben Meisters »Carnaval, Scènes mignonnes sur quatre notes« [1]) verdanken ihr mannigfachst variiertes »Thema« dem Heimatsort seiner einstigen Verlobten, (Ernestine von Fricken) Asch.



A - s - c - h   As - c - h

In seinem köstlichen »Album für die Jugend«, in einem »Nordischen Lied (Gruß an G.)« betitelten Stücke gedenkt Schumann des nordischen Komponisten Gade.
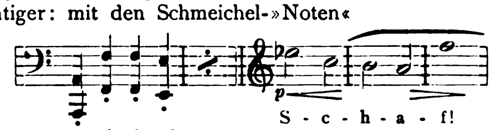
Thema:



G - A - D - E

Im selben Jahre, da Schumanns Abegg-Variationen im Druck erschienen (1831), komponierte Eduard Marxsen (Brahms' Lehrer) eine Phantasie über »CAFFEE«.

Mancher Kritiker hat es Max Reger verübelt, daß er in seiner Violinsonate Cdur (Op. 72 — eine wunderbare tiefe Schöpfung!) die bösen Herren Rezensenten und die übrige unverständige Welt mit den Schmeichelworten oder richtiger: mit den Schmeichel-»Noten«
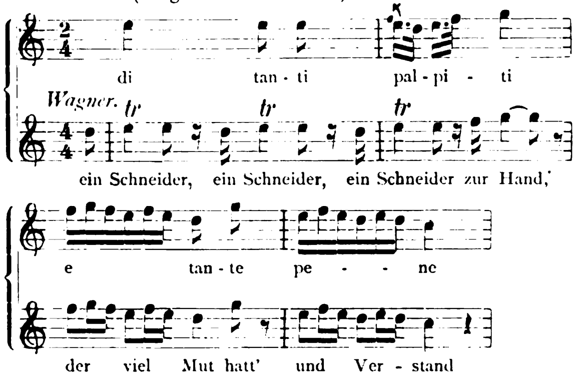


A - f - f - e!   S - c - h - a - f!

bedachte. Ich finde an dieser witzigen Ohrfeige keinen Tadel. Warum soll es dem Künstler verwehrt sein, Lächeln und Spott der Welt mit Spott und Lächeln zu vergelten? (»Ich stimme mitunter entschieden für Auge um Auge, Kritik um Kritik!« — der Lehre: »Liebet eure Kritiker!« kann man nicht immer Folge leisten.) Dem Werke, der Violinsonate tut der launige Einfall wahrlich keinen Schaden, denn der Zuhörer ahnt von solchen »teuflischen Dingen« gar nichts; der Zuhörer zerbricht sich nicht den Kopf, um festzustellen, daß diese vier Noten a-f-f-e heißen, mithin daß Wort »Affe« ergeben; der Zuhörer weiß überhaupt nicht, ob augenblicklich a oder ais, f oder fes erklingt — ich wiederhole: den Wert des Kunstwerkes beeinträchtigt solch erzürnte Notenmalerei nicht im mindesten, und dem Kritikus, selbst wenn er sich am ganzen Leibe getroffen fühlt, schaden die paar »empfindlichen« Noten auch nicht ... Ob solche Notensprache einen Nutzen bringen wird, den bösen Kritiker und die Welt »bekehren« wird, das erscheint mir allerdings fraglich — die Welt ist hart und träge.
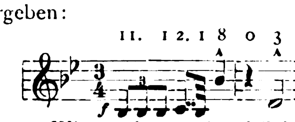
Einer »Komponistenrache« begegnen wir übrigens auch in den Meistersingern, durch »Degradierung« der seinerzeit hochberühmten, stolzen Arie »di tanti palpiti« aus Rossinis »Tancred«, durch Ummodeln in einen »Schneiderchor« rächte sich Wagner in witziger Weise für die Spötteleien, denen sein ernstes Streben seitens des Komponisten des »Barbier von Sevilla« ausgesetzt war.

[1]) Eine »hübsche« Kritik brachte die Neueste mus. Zeitschrift nach der ersten Veröffentlichung dieses prächtigen Werkes, da heißt es: »— das sind wieder einmal Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen kann. Komponisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passieren lassen, ehe sie entstöpselten — sollten nicht denken, daß, wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden«. — (Ein »Zwiebelmonstrum«, diese Kritik, bei der man vor lauter Mitleid nicht zum — Lachen kommen kann ...!)
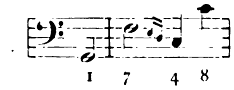
Rossini (Originaltonart: F dur).



Nicht nur Buchstaben, auch Zahlen können zu Notenmalereien verwendet werden. Die Zahl 1 wird durch die Prime ausgedrückt, 2 = Sekunde, 3 = Terz, 4 = Quarte, 5 = Quinte, 6 = Sexte, 7 = Septime, 8 = Oktave, 9 = None (für 0 schlage ich eine »Pause« vor). Berlioz Geburtstag würde danach etwa folgendes Notenbild ergeben:
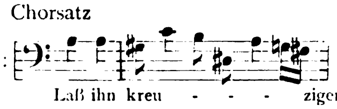


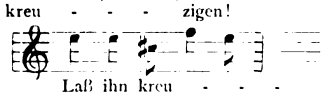
Ein von dieser Wissenschaft (die vielleicht mnemotechnischen Zwecken gute Dienste leisten könnte,) Gebrauch machendes Opus aus dem Jahre 1748 führt den Titel: „Neuer und sehr curios-musikalischer Instrumental-Calender. Parthien-weiß mit 2 Violinen und Basso ò Cembalo in die zwölff Jahrs-Monate eingetheilt, und nach einer jedwedern Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltsamen Erfindungen herausgegeben durch Gregorium Josephum Werner. Augspurg, gedruckt und verlegt von Joh. Jacob Lotters seel. Erben." Der Jahreszahl 1748 wird daselbst durch die Notenmalerei

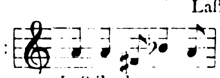


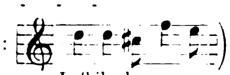
gedacht.

Es läßt sich noch von manchem seltener anzutreffenden, beabsichtigten oder unbeabsichtigten Notenscherz berichten. So finden wir z. B. in der Matthäuspassion den Chorsatz

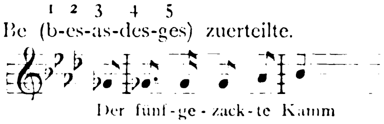
Baß:  usw. (— der Tenor

setzt dann ein:  usw. —

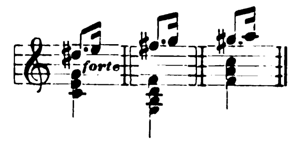
Alt: 

— Sopr.: )

Ob Bach das Kreuz (♯) bei dem Worte »kreuzigen« in »notenmalerischer« Absicht gewählt hat, kann ich nicht mit Sicherheit sagen. Ebensowenig vermag ich zu beeiden, daß Schubert in einem Liede »Versunken« dem »fünfgezackten Kamm« mit besonderer Überlegung das fünfte Be (b-es-as-des-ges) zuerteilte.



Als Notenscherz möchte ich es — bei aller Ehrfurcht vor dem Meister — bezeichnen, wenn Beethoven in seinem zweiten »Präludium durch alle Durtonarten« (Op. 39) in jedem Takt eine neue Tonart bringt (cf. den Schluß dieses Präludiums: Cdur, 1♯, 2♯, 3♯, 4♯, 5♯, 6♯, 5♭, 4♭, 3♭, 2♭, 1♭, Cdur). Als einen (übrigens recht interessant klingenden) Notenscherz erwähne ich Jaques-Dalcrozes »Polka enharmonique pour Piano«, in welchem Opus Kreuz- und B-Tonart beständig fast mit jedem Takte) miteinander wechseln. Einen Notenscherz, dessen Titel schlimme Dinge vermeldet, nenne ich Rubinsteins »Etüde über falsche Noten«.[1]) Hier einige dieser »falschen« Noten:
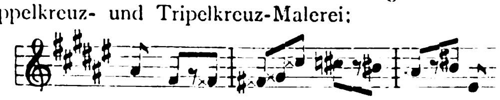


Diese unangenehmen Akkorde werden jedoch bei Rubinstein in Arpeggien aufgelöst, die Wirkung ist dann weniger schrill. (Im Vergleich zu mancher modernen »Sinfonie über falsche Noten« klingt die Rubinstein-Etude rein mozartisch — so dürften die Anhänger älterer, besserer Sitten urteilen.)

Ein Notenscherz, oder wählen wir den Komparativ und sagen: ein Noten-»Unfug« ist endlich auch die Notenmalerei

 an Stelle von 

d. h. der übermäßige Gebrauch von unnötigen Vorzeichen und Doppel-Vorzeichen, wie wir ihn heutigentages oft genug erleben. In »Till Eulenspiegels lustigen Streichen« von Rich. Strauß finden wir z. B. folgende Kreuz-, Doppelkreuz- und Tripelkreuz-Malerei:



— Und nun genug der Notenmalereien und Notenscherze!

Die Musik-Fachausstellung in Berlin.

Die von dem Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine in den Gesamträumen der Philharmonie zu Berlin veranstaltete Musik-Fachausstellung, welche am Sonnabend den 5. Mai, im Beisein des Ehrenvorsitzenden des Ehrenkomitees der Ausstellung, des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, sowie des Herzogs von Sachsen-Altenburg, des Staatsministers Dr. Studt, der Vertreter der städtischen Behörden zu Berlin und Charlottenburg und der Künste und Wissenschaften feierlich eröffnet wurde, macht auf den Besucher einen imposanten Eindruck, und man kann das Unternehmen des genannten Verbandes wohl als ein gelungenes bezeichnen.

Unter den 18 Gruppen der Ausstellung fesseln zunächst die für Orgeln und Harmoniums unsere Aufmerksamkeit. Die Firmen *Kuhl & Klatt*-Berlin und *Walcker & Co.*-Ludwigsburg sind mit je einer Orgel vertreten, die sowohl mit der Hand. als auch auf mechanischem Wege gespielt werden können. Walcker nennt seinen in die Orgel eingebauten Apparat »Organola«. Das automatische Spiel dieser Instrumente entbehrt aber fast jedes mechanischen Beigeschmacks, da der Apparat dem Spieler nur das rein Technische abnimmt, ihm aber in Bezug auf die Registrierung, das Tempo usw. völlig freie

[1]) Verlag Senff, Leipzig.

Hand läßt. Beide Instrumente haben zwei Manuale und statt der Registerzüge bequem zu handhabende Registertasten. *Hörügel*-Leipzig hat ein zerlegbares Mignon-Harmonium ausgestellt. Das Instrument hat vier Oktaven Umfang, zwei Spiele und Fortezug, ist zusammenlegbar und bequem transportabel. Gut intoniert, kommt das Mignon-Harmonium an Tonfülle einem Instrument von weit größeren Dimensionen gleich. Des weiteren sehen wir Harmoniums in luxuriösester Ausstattung, darunter ein mit allen Neuheiten ausgestattetes Gotisches Pedalharmonium mit zwei Manualen und Pfeifenaufsatz.

Das Bestreben der Fabrikanten, Form und Farbe der Gehäuse ihrer Instrumente den Ausstattungen der Wohnräume anzupassen, macht sich bei den Flügeln und Pianinos, die auf der Ausstellung in überreicher Zahl vertreten sind, noch mehr als bei den Harmoniums bemerkbar, ja, es scheint fast, als wenn man in erster Reihe bestrebt ist, nicht etwa ein Musikinstrument zu bauen, sondern ein Ausstattungsmöbel. So finden wir u. a. einen Boudoirflügel mit prachtvollen Intarsien, ein Mahagoni-Pianino im Empirstil mit echten Bronzebeschlägen, Flügel und Pianinos in Eiche und ein Pianino sogar in Aluminium mit Kupferbeschlägen. *Johannes Rehbock*-Duisburg hat einen Resonanzboden konstruiert, der ganz frei schwingt und dem Ton des Instrumentes große Weichheit und Tragfähigkeit verleiht. Als eine wesentliche Neuerung im Pianofortebau ist auch die von *Schaaf & Co.*-Frankfurt a. M. ausgestellte Mechanik für Pianinos anzusehen, welche gestattet, daß angeschlagene Töne, ähnlich wie bei einem Flügel, schon auf halbem Rückwege der Taste beliebig wiederholt werden können, ohne daß sie auch nur einmal versagen.

Unter den Streichinstrumenten sehen wir eine aus einem Stück Holz geschnittene Geige und eine zweite, deren Decke aus — abgebrannten Streichhölzern besteht. Sauber gearbeitete neue Instrumente und einige alte Meistergeigen fesseln das Auge des Kenners. *Wilhelm Dürrschmidt*-Markneukirchen ist auf die gewiß originelle Idee verfallen, aus alten Tonhölzern für Streichinstrumente einen Obelisk von ziemlicher Größe zu erbauen. Den Streichinstrumenten schließen sich die Holz- und Metallblasinstrumente an, die von zusammen 17 Firmen zur Schau gestellt werden. Die Generalintendantur der kgl. Schauspiele-Berlin hat eine ganze Posaunen-Familie, von der B-Diskant- bis zur doppelzügigen Kontrabaßposaune, sowie zwei Hundinghörner der Ausstellung zur Verfügung gestellt.

Der Notenstich und Notendruck ist durch drei, der Musikalienverlag durch 33 Firmen vertreten. Eine der bedeutendsten Gruppen der Ausstellung ist aber die für Bibliotheken, deren hauptsächlichste Aussteller sind: die kgl. Bibliotheken zu Berlin, Breslau und Jena und die privaten Sammler Prof. *Fleischer*, Prof. *Fiedländer*, Geh. Kommerzienrat von *Mendelssohn-Bartholdy*, Prof. *Joachim*, Prof. *Ochs*, *Rich. Kruse*, *Otto Lessmann* und *Wilhelm Tappert*, denen sich das Antiquariat von *Liepmannssohn*-Berlin anschließt. Durch das freundliche Entgegenkommen der Genannten, war es möglich gewesen, hier u. a. eine Autographensammlung zu bieten, wie sie bisher die Welt noch nicht gesehen hat. Hier finden wir die Handschriften fast aller bedeutenderen Meister, von Reinhard Kaiser beginnend bis auf Eugen d'Albert und — Rich. Eilenberg!! Pergamenthandschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert, Orgel- und Lautentabulaturen, einige Neumen-Bruchstücke aus dem 12. Jahrhundert, alte Druckwerke mit prachtvollen Initialen, Photographien fast aller bekannten Künstler und viele andere Dinge fesseln das Auge des Historikers, des praktischen Musikers und des Laien in gleichem Maße.

Von den ausgestellten Lehrmitteln sei hier nur der Notenlern-Apparat (Bremer Orgelbau-Anstalt Gehlhar & Co.) erwähnt. Er besteht aus einem kleinen orgelartigen Instrument und einer großen Tafel mit drei Liniensystemen. Durch den Druck der entsprechenden Taste auf dem kleinen Instrument erscheint auf der Tafel die gewünschte Note, die durch einen einfachen Handgriff auch gleich in den ihr entsprechenden Klang umgesetzt werden kann. *Hörker*-Cöthen hat sein Demonstrations-Harmonium ausgestellt, auf dem Zusammenklänge in der temperierten und in den auf dem Terz- und Quintverhältnis beruhenden mathematisch reinen Stimmungen darstellbar sind, sowie seine beweglichen Tonbildreihen und seine graphischen Darstellungen von Musikstücken zum Nachlesen bei der unterrichtlichen Behandlung der musikalischen Formen.

An Neuerfindungen sehen wir eine Gaumendeckplatte als »Resonanzboden«, ein zerlegbares, in einem Karton bequem zu transportierendes Noten-Doppelpult aus Holz, eine chromatische Harfe, bei der also die Pedale in Wegfall kommen, und den nach seinem Erfinder *Laurenz Kromar* benannten automatischen Notenschreibapparat »Kromarograph«. Durch diesen Apparat lassen sich mittels des Elektro-Magnetismus Improvisationen auf dem Klavier oder Harmonium aufzeichnen. Die den gespielten Tönen entsprechenden Notenzeichen können dann ohne besondere Schwierigkeit des Lesens auf dem Klavier oder Harmonium wieder in Töne umgesetzt werden.

Die vorhandenen mechanischen Musikinstrumente auch nur aufzuzählen, würde den mir zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten; die vollkommensten unter ihnen, die den Vortrag eines Künstlers in täuschender Weise wiederzugeben vermögen, dürften das pneumatische Piano-Orchestrion »Con amore« und dieses wohl noch übertreffend, das Mignon-Reproduktions-Klavier sein.

M. Puttmann.

Der Ausklang des Wiener Musiklebens 1906.

Fast ist es so, als wäre das Musikjahr 1905/06 noch weit reicher und vielgestaltiger gewesen als die vorjährige musikalische Saison. Wien als Musikstadt ist unzweifelhaft in einem großen und sehr erfreulichen Aufschwung begriffen und es ist ein ganz neues und neuartiges Musikleben, das sich hier erst in der letzten Zeit gar so fruchtbringend gestaltet hat: aus dem Volk heraus hat es sich entwickelt und die alten »Stützen« des Musiklebens von einstmals verblassen neben der kraftvollen Frische der Gegenwart. Haben wir doch jetzt einen Konzertverein, der sogar Konzerte für Schüler und Konzerte für Arbeiter veranstaltet hat — der vielen anderen Neuschöpfungen nicht zu gedenken! Der volkstümliche Zug im Wiener Musikleben der Gegenwart ist ganz besonders in der ungemein sorgfältigen Pflege der Kirchenmusik zu erkennen. Wenn man bedenkt, was das Osterfest heuer an kirchlichen Aufführungen gebracht hat und wie auch die kleinste und finanziell schlechtest bedachte Vorstadtkirche nicht zurückstehen mochte, kann man ermessen, welch' eine Kunstbegeisterung sogar in halb oder ganz dilettantischen Kreisen herrscht. Gab es doch in den Wiener Kirchen am Ostersonntag allein Beethovens Cdur-Messe, die Orgelsolomesse und Krönungsmesse von Mozart, die Nelsonmesse und Paukensolomesse von Josef Haydn, die St. Dominikus-Messe von Michael

Haydn, die F dur-, G dur- und Es dur-Messe von Schubert, die B dur-Messe von Joh. Nep. Hummel und die Es dur-Messe von K. M. v. Weber! An der Spitze jener Vereinigungen, die sich um das populäre Musikleben die größten Verdienste erworben haben, steht der ja auch im deutschen Reich wohlbekannte Wiener »Schubert-Bund«, der vor kurzem in einem großen Konzert, dessen Programm ausschließlich Kompositionen seines Namenspatrons umfaßte, die H moll-Sinfonie, ein Salve regina für Männerchor und die gewaltige Es dur-Messe aufführte. Namentlich die wundervolle Schönheit der Messe, deren gigantischer Aufbau im Konzertsaal von wahrhaft überwältigender Wirkung war, wurde von dem vielhundertköpfigen Chor unter der Leitung *Adolph Kirchls* prächtig zum Ausdruck gebracht. Auch sonst hat es der »Schubert-Bund« an Chor- und Volkskonzerten verschiedener Art nicht fehlen lassen. — Zwei der volkstümlichen Musikpflege gewidmete Vereine, der »Deutsche Chor-Verein« und der »Hietzinger Musik-Verein«, haben sich mit Glück zu gemeinsamem Wirken zusammengetan. Das letzte Konzert dieser unter der Leitung *Josef Reiters* stehenden Künstlerschar bot eine Mozartsche Sinfonie (D dur, die Menuettlose) und die Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« von J. S. Bach in vollendeter Wiedergabe, voll von Leben und gemütlicher Herzlichkeit. Dasselbe Konzert brachte zwei Chöre mit Orchester (»Mondnacht« von Stefan Milow und »Bergwanderung« von Max Morold) von Josef Reiter und Reiters Instrumentation von »Mirjams Siegesgesang« — freudig willkommen geheißene Proben seiner großen Begabung. — Auch sonst fehlte es nicht an interessanten Aufführungen verschiedener Art. Der Sängerbund »Dreizehnlinden« brachte die »Graner Festmesse« von Liszt in einem bedeutenden Konzert zu Gehör; der »Konzertverein« führte Liszts Dante-Sinfonie auf und bot in Enrico Bossis Orchestersuite eine bemerkenswerte Neuheit, die »Singakademie« wagte sich an die gewaltige »Matthäus-Passion«, die »Gesellschaft der Musikfreunde« an die »Jahreszeiten«; ein russisches Orchester spielte unter *Ossip Gabrilowitsch* Kompositionen russischer Meister; unsere »Bläserkammermusikvereinigung« lieferte in mehreren glücklich verlaufenen Konzerten auch heuer wieder den Beweis, daß dem Gebiet der Kammermusik für Blasinstrumente mit Erfolg Pflege und Neubelebung zuteil werden kann — in ihrem letzten Konzert bot die Vereinigung z. B. ein sehr originelles Konzert für Klarinette, Bassetthorn und Klavier (Op. 114) von Mendelssohn. — Das letzte philharmonische Konzert brachte unter *Mottl* die Genoveva-Ouvertüre von Schumann, das liebreizende Divertimento in D dur für Streichorchester und zwei Hörner (Köchel 334) von Mozart und Beethovens fünfte Sinfonie und die Philharmoniker erzielten mit diesen Werken weit größeren Beifall als mit ihren heurigen Novitäten, die — eine treffliche Komposition von Georg Schumann (»Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema«) ausgenommen — keine freundliche Aufnahme gefunden haben. Man ist begierig zu erfahren, ob die Philharmoniker ihre Gewohnheit, ihre Konzerte abwechselnd von zwei auswärtigen Gastdirigenten leiten zu lassen, auch im nächsten Jahr beibehalten werden. In der Hofoper hat man »Die Hochzeit des Figaro« erneuert — neuer Text, neue Kostüme, neue Dekorationen. Dadurch wurde die Oper ein Ausstattungsstück und die Pracht der Rokokoräume blendet jetzt die Augen der Zuschauer. Die textliche Umgestaltung durch *Max Kalbeck* enthält manches kleine Rätsel. Durch die Wiederherstellung der Seccorezitative hat aber das Werk entschieden gewonnen. Die Besetzung: Herr *Mayer* als Figaro, Herr *Weidemann* als Graf, Frau *Gutheil-Schoder* als Susanne, Frau *Hilgermann* als Gräfin, Frau *Förster-Lauterer* als Cherubin — ist im ganzen wohl gelungen. Der musikalische Teil ist von Direktor *Mahler* glücklich neueinstudiert und ausgearbeitet worden. — Weniger einwandfrei als diese Mozart-Erneuerung war eine Neu-Inszenierung des »Lohengrin« an der Hofoper, deren musikalische Wiedergabe alles Opernhafte ins Dramatische umzuzwingen trachtete, während der Chor in seinen historisch treuen — bis auf das Gewicht! — Rüstungen fast erstickte und die ethnographisch und kulturhistorisch genau gearbeiteten Dekorationen allen romantischen Zauber ertöteten — das »Brautgemach« eine öde Kammer. — Wenn die Bilanz aus dem abgelaufenen Musikjahr gezogen werden sollte, so würde sie etwa folgendermaßen lauten müssen: noch bestehen die alten Stützen des Wiener musikalischen Lebens, aber sie sind morsch geworden. Hundertfältig umgrünt und umblüht sie neu aufgekeimtes volkstümliches, begeistertes Kunstleben und dieses neue Leben wird sie überwuchern, wenn sie sich nicht beizeiten ihm anzupassen verstehen!

Dr. E. v. Komorzynski.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Mai. — Die Königliche Oper brachte *Glucks* Orpheus und Eurydike neu einstudiert zur Aufführung. Das Werk war ungemein reich und kunstvoll in der szenischen Darstellung, aber nicht einheitlich im Stile und mit einer Zutat versehen, die mir unstatthaft erschien. Aus dem schmerzerfüllten Klagechore am Grabmale der Eurydike brach früher so ergreifend der dreimalige Sehnsuchtsruf des Orpheus hervor. Jetzt führen Unsichtbare den Chor aus, und der Ruf des thrakischen Sängers verliert, einsam ertönend, an Eindringlichkeit. Im Hades liegen die Furien mehr bildmäßig, anstatt dem Eindringenden mit dem wehrenden »Nein!« auch handelnd entgegenzutreten. Das Elysium allerdings ist eine reizvolle Frühlingslandschaft, in der selige Geister wie schwebend sich bewegen und sich mit Blütenzweigen schmücken. Von dort führt nun Orpheus die Eurydike in einem Wandelbilde zur Oberwelt. Es zeigt eine herrlich gemalte Landschaft, paßt aber nicht zu dem Stile des Werkes. Auf dem nach links vom Zuschauer sich bewegenden Boden sieht man das Paar mit großer Anstrengung nach rechts schreiten, dann nach kurzer Zeit, um nicht über den Bühnenraum hinauszugelangen, hinter den zu diesem Zwecke gemalten Gebüschen oder Felsstücken stehen bleiben und, wenn es sich eine Strecke unsichtbar nach links fortbewegt hat, wieder wandernd vorzutreten. Das Auge des Zuschauers hat sie dann immer wieder aufs neue links zu suchen, und somit bewegen sie sich für ihn doch nicht vorwärts, sondern rückwärts. Denn nicht die veränderte Landschaft, sondern der veränderte Standort der Wandernden ist hier für den Beschauer maßgebend. Der Boden müßte feststehen, und das Paar hätte nur Schrittbewegungen auf derselben Stelle zu machen. Dann fiele jene Anstrengung beim Marschieren auf der sich ihm entgegen bewegenden Fläche fort, und

es schiene stetig fortzuschreiten. (»Der Raum wird hier zur Zeit.«) Doch halte ich das Wandelbild für ganz überflüssig, zumal man für die lange Dauer der Szene die Musik von »wo anders her« nehmen muß. — Auch musikalisch machte das Werk nicht den früheren Eindruck, da seine einfache Größe durch eine modern angehauchte Ausdrucksweise beeinträchtigt wurde. — Änderungen, die man sich bei klassischen Werken nicht gestatten sollte, mögen bei andern durchgehen. So bei Lortzings Waffenschmied, der auch neu inszeniert wurde, worüber man, da er doch ein achtungswertes deutsches Werk ist, sich freuen muß. Aber den rechten Stil traf man in der Aufführung auch nicht. Die prächtige Ausstattung der Schlußszene, die musikalisch etwas erweitert und glänzender hergestellt ist — dem Vernehmen nach vom Prof. *Schlar* in Wiesbaden — ist zu rechtfertigen, da sie doch keinen fremden Zug in die Oper bringt. — Die Komische Oper führte wieder ein neues Werk auf, das aber wieder keine komische Oper war. Es heißt »Die schwarze Nina« und ist von *Alfred Kaiser* verfaßt, der in Brüssel geboren wurde, in Wien seine Studien gemacht hat und in Paris lebt. Das Buch schrieb er sich selbst, und man weiß nicht recht, ob man dies oder die Musik für wertloser halten soll. Beides wurzelt in der »Cavalleria rusticana« — wie man in rührender deutscher Nachäfferei noch immer die Mascagnische »Bauernehre« nennt — aber die Handlung entwickelt sich anders, die Musik aber ist von vornherein eine bloß äußerliche Nachahmung. Die Titelfigur der Oper ist eine Wirtstochter, die an dem Geliebten, der sie verläßt, Rache nehmen will, indem sie streikende Fabrikarbeiter aufreizt, bis sie den arbeitswilligen Hans als Streikbrecher zu töten beschließen. Dann aber erwacht ihre Liebe neu, und sie fängt den Todesstoß auf, der den Ungetreuen treffen sollte. Nun kann Hans die Grete, so heißt seine neue Flamme, ungehindert freien. Die Musik zu dieser sogenannten Volksoper ist von einer Ausdrucksarmut, wie man sie nur selten findet. Das scheint der Komponist selbst gemerkt zu haben und will es durch oft gewaltig sich äußernden Lärm verdecken. Auf den Bühnenlärm folgte dann an den Aktschlüssen der Beifallslärm. Und es entsprach durchaus der Wahrheit, wenn nach der Aufführung Telegramme mit den Worten abgingen: »Nina mit stürmischem Beifall nach allen Akten aufgenommen. Lebhaft rief man immer wieder die freudestrahlenden Sänger und den glücklichen Komponisten vor die Gardine.« Zu derselben Zeit schrieben die Kritiker in ihren Zeitungsberichten in mehr oder weniger verblümter Weise: »Die schwarze Nina ist durchgefallen.« Die Operndirektion aber, nachdem sie das Werk anstandshalber noch ein paarmal angesetzt hatte, kehrte zu »Hoffmanns Erzählungen« zurück, deren Wiederholungen von »Figaros Hochzeit«, auch wohl einmal von »Don Pasquale« unterbrochen werden. Und diese drei Werke bilden das Repertoir, das sie sich im ersten Jahre ihrer Tätigkeit geschaffen hat. Groß ist es nicht, und Neues ist nicht dabei. — Ins Berliner Theater zog mit dem Mai als Gast die Gesellschaft des Neuen Operettentheaters in Hamburg ein und führte eine Neuheit auf, »Die lustige Witwe« von *Franz Lehàr*, einem jüngeren, aus Budapest stammenden Tonsetzer. Er hat schon mehrere Werke leichter Gattung für die Bühnen geschrieben. Das nunmehr auch uns gebotene — er leitete es selbst — soll in Wien und Hamburg ungewöhnlichen Erfolg erzielt haben. Nach seiner Aufnahme am ersten Abende in Berlin ist das schon glaublich. Es wurde gejubelt und Bravo gerufen, in die Hände geklatscht und mit den Füßen getrommelt, man sang zuletzt auch im Publikum mit und verlangte vom Orchester einen Tusch. Und doch handelt sichs um ein dem Texte nach recht mäßiges, der Musik nach nur eben achtbares Werk, das man mit Operetten wie Fatinitza, Boccaccio, Bettelstudent, Zigeunerbaron usw. nicht in einem Atem nennen darf. Man muß nur wissen, wie viel Theaterliebhaber aus Österreich und Ungarn in Berlin leben. Und wenn die die unverkennbare Operettengesangsweise und Sprachbehandlung ihrer Landsleute von der Bühne her hören, wenn gar der Ihrigen einer die ihnen weit mehr als uns zusagende leichtgewogene Musik am Orchesterpulte leitet, dann geraten sie in eine wahre Begeisterung, während wir kühl bleiben. Das Theater des Westens hat mehr Erfolge mit der Operette als mit der Oper, obschon die jetzt beliebte Schützenliesl ein schwaches Machwerk ist. Doch es wird gut dargestellt. In Giordanos Fedora gastierte Herr *Isalberti*, ein italienischer Tenor, dem seltsamerweise zwei angesehene, im Rheinland die Kritikerfeder führende Männer ein glänzendes Zeugnis ausgestellt hatten. Er ist ein richtiger Schreier, der seine unfrei und flatternd erklingenden Töne mit stets gleicher Stärke herausschmettert. Wären sie noch klangschön, oder zeugte der Gesang von Kunstgeschmack und Empfindung! Der Sänger so wenig wie der Darsteller hat mir Freude bereitet. Wohl das Gegenteil.

Die Charwoche war uns diesmal ein wahres Musikfest. Wir hatten eine Aufführung der Neunten Sinfonie unter *Weingartner*, eine der h moll-Messe unter *Ochs*, eine der Johannespassion unter *Schumann* und fünf der Matthäuspassion. Von dieser letzteren hörte ich zwei — eine durchweg Achtung gebietende unter *Mengewein* und eine allerdings noch höher stehende unter *Schumann*, in der *Messchaert* den Jesus sang, dieser ideale Gesangskünstler, der nicht seines gleichen hat. — Ehe unsre Konzertsäle sich für ein paar Sommermonate ganz schließen, pflegen noch gastierende Männenchöre von auswärts sich dort hören zu lassen. Das ist seit Jahren so der Brauch. Die Baseler Liedertafel erwarten wir noch. Der Sängerbund der mährischen Lehrer war bereits hier, auch die Handelstandens Sangforening aus Christiania. Jene hat die klangvolleren Stimmen und singt mit einer virtuos zu nennenden Fertigkeit, diese besitzt kein so wertvolles Material, ist auch nicht so geschult, aber ihre Vorträge waren mehr mit selischem Gehalte erfüllt. — Von den Leitern dreier großen Musikvereinigungen verlautete jüngst, sie würden ihren Taktstock im nächsten Winter bei uns nicht mehr schwingen. Dem einen derselben, *Felix Weingartner*, scheint es mit dem Scheiden Ernst zu sein. Am 7. d. M. leitete er den letzten Sinfonieabend der Königlichen Kapelle, und da wurde er durch wahrhaft stürmischen Beifall geehrt, der vielleicht doch noch nicht der letzte ist, den er bei uns einheimst. *Arthur Nikisch* will uns nunmehr die Treue halten, da Amerika nicht bewilligte, was er verlangt. *Oskar Fried*, der Leiter des Sternschen Gesangvereins, wollte anfangs im Bunde der dritte sein. Da aber Arthur bleibt, geht auch Oskar nicht.

Rud. Fiege.

Elberfeld-Barmen. Im Konzertsaal hat seit Jahren Johannes Brahms das Feld behauptet. Die Elberfelder Konzertgesellschaft führte das deutsche Requiem (Solist *F. von Kraus*) auf. Zweimal hörten wir die tragische Quvertüre, die akademische Festouvertüre, die 4. Sinfonie, das Konzert in D dur für Violine und Orchester, die »4 ernsten Gesänge«, sowie eine Reihe von

Liedern und andere Sachen. — *Max Schillings* machte uns persönlich auf einen Künstler-Abend der M. d. Sauset mit seinen Werken (Vorspiel zum 2. Akt der Ingwelde, sinfonische Fantasie »Seemorgen«, das Hexenlied u. a.) und seinem Schaffen bekannt und hatte einen vollen Erfolg zu verzeichnen. — Dr. *R. Hering*- Dresden vermochte mit seinem neuen Melodram »Die Hexe von Drudenstein von M. Madeleine«, das er selber am Klavier vortrug und der Kammersänger K. Mayer rezitierte, kein sonderliches Interesse abzugewinnen. — *Georg Schumann* - Berlin brachte in Barmen die Sinfonie in f moll Opus 42 zur Erstaufführung. Erfolgreiche Erstaufführungen erlebten ebenda unter Direktion von *C. Hopfe* die 2. Suite für großes Orchester mit freier Benutzung schwedischer Volksmelodien Opus 80 von M. Bruch, die sinfonische Dichtung Die Hexenküche nach Motiven aus Goethes Faust von C. Kistler. — Die Solistenkonzerte haben an Zahl abgenommen, an Qualität sind sie nicht schlechter, sondern eher besser geworden. Als eine ganz hervorragende Cellovirtuosin trat hier zum ersten Male die junge, hochbegabte Spanierin *Giulhermina Suggia* mit Sachen von Klengel, Chopin-Sarasate, Swendsen, Piatti nnd Schumann auf; ferner der über ein hohes technisches Können verfügbare *W. Backhaus*-London (Beethovens Waldsteinsonate, Mendelssohn-Liszts Hochzeitsmarsch und Elfenreigen), *A. Schnabel* (Klavierkonzert G dur v. Mozart, Impromptu und Valses nobles von Schubert) und *K. Mayer* mit Liedern von Schubert und Loewe.

Schnéevoigt kam auf seiner großen Konzertreise mit dem Kaim-Orchester auch in unser Tal, führte uns Werke von Weber, Wagner, Beethoven u. a. vor und siegte auf der ganzen Linie. Von seltener Wissenschaft zeigten sich die Streicher und Bläser, der Dirigent von souveräuer Beherrschung der Partitur und des fast 100 Künstler umfassenden Orchesterapparates.

Die Pflege Bachscher Musik läßt abgesehen von einer 2maligen Aufführung der Matthäuspassion noch viel zu wünschen übrig. Den großen, aus München aufgehenden Stern — *Max Reger* — scheint man hier überhaupt noch gar nicht zu kennen, während sonst die weltberühmte Industriestadt Elberfeld-Barmen auch auf musikalischem Gebiete in keiner Hinsicht rückständig ist.

H. Oehlerking.

Leipzig. Vor der Aufgabe, ein Bild über die Künstlerkonzerte der letzten Zeit zu geben, erschrecke ich fast. Jedenfalls muß ich hier sehr mit Auslese verfahren und kann nur Erscheinungen berücksichtigen, die, im guten oder schlechten, hervorragend waren. Von den Pianisten fand mit Recht enthusiastische Aufnahme Fräulein *Elly Ney* aus Köln. Ein solches Temperament und soviel künstlerische Individualität neben technischer Vollendung sind bei einer Debütantin unerhört, und man darf der jungen Künstlerin voraussagen, daß sie in kurzem überall zu den ersten Erscheinungen unter den Pianisten gerechnet werden muß, wenn es ihr gelingt, ihrem Spiel den I-Punkt der persönlichen Überlegenheit aufzusetzen, also Selbstzucht zu üben. Ganz andersartig war ein weiteres Kölner Pianisten-Debüt (für Leipzig nämlich), das von — Dr. *Otto Neitzel*, dem bekannten Musikschriftsteller, Komponisten und Virtuosen. Neitzel gab einen seiner Abende von Klaviervorträgen mit vorausgehenden mündlichen Erläuterungen, und zwar besprach und spielte er Beethoven Op. 110, Bach, chromatische Fantasie und Fuge, und einiges von Schumann, darunter die Kreisleriana Op. 16. Es war ein hoher Genuß, einen Künstler zu hören, der seine Aufgabe nicht im wesentlichen nur technisch auffaßt, sondern die von ihm dargestellten Kunstwerke in ihrer Totalität zu erfassen bestrebt ist, aber der Genuß war nicht ungetrübt, denn einmal erschien das Technische etwas matt, und dann vermochte Neitzel auch nicht vollkommen die Schatten des Lehrhaften zu vermeiden. Schade! Sehr schade! Daß das Publikum im ganzen unbefriedigt blieb, beweist freilich nur, wie hoch Neitzel und sein Streben über ihm steht. Ein fast gegensätzliches Bild gab das 2. Konzert von *Emil Sauer*. Der Künstler verfügt über eine Technik von einer Sauberkeit und einem Glanz, die wohl geeignet sind, den geräuschvollen Enthusiasmus hervorzurufen, zu dem sie das Publikum veranlaßten. Aber dahinter steht doch nur zu oft eine etwas formell-äußerliche und trockene Auffassung der wiedergegebenen Werke. Besonders fiel mir dies bei Beethovens appassionata auf, deren Tempo sogleich zu schnell genommen wurde. Auch daß Tand wie Mendelssohns Scherzo aus der Sommernachtstraum-Musik am vollkommensten geriet, bestätigt meine Meinung. Immerhin bot der Künstler sehr viel Bedeutendes. Letzteres muß ich verneinen bei dem Spiel von Frl. *Anni Eisele*, die in Leipzig in diesem Winter wiederholt auftrat und sehr viel, meiner Meinung nach unverdienten Beifall fand. Sie besitzt — technisch wie ästhetisch — weder eine genügende Kraft, noch Zartheit. Ihr Spiel ist kalt und hart und dabei schwächlich. So spielte sie Liszts A dur-Konzert zwar mit Bravour und selbst Raffinement, vermochte aber nicht, von diesem Werke und dem kühnen Fluge der Lisztschen Muse eine nur einigermaßen ausreichende Vorstellung zu geben. *Stavenhagen* gab mit dem Violinisten *Felix Berber* einen zweiten Sonatenabend. Am meisten Beifall fanden die Künstler mit Rich. Strauß' Op. 18 (Sonate in Es dur). Hier spielte insbesondere Stavenhagen am unbefangensten. Dagegen hatte sonst sein Spiel leicht — besonders bei der B dur-Sonate von Mozart fiel mir dies auf — einen Stich ins Docierende und war auch hier und da hart. Und das verstimmte, trotzdem die Überlegenheit des Künstlers auf der andern Seite zu hoher Anerkennung zwingt. Das Konzert, das der Komponist und Dirigent *Ignatz Waghalter* veranstaltete, zeigte ihn als temperamentvollen und begabten Dirigenten. Dagegen war ich durch die Dürftigkeit und Trockenheit seiner Kompositionen überrascht. *Wladyslaw Waghalter*, augenscheinlich ein Bruder des Konzertgebers, trug unter anderm mit schönem Ton und viel Nachempfinden Brahms' Konzert Op. 77 vor. Dagegen gewann das Konzert dadurch ein höheres Interesse, daß es uns Frl. *Herta Dehmlow* vorführte, einen herrlichen Alt mit tiefempfundenem und -durchdachtem Vortrag. Leider war sie auf die äußerst dürftigen I. Waghalterschen Lieder beschränkt: hoffentlich kommt sie bald wieder und singt uns auch anderes! Das Konzert, das der Violoncellist *Serge Barjansky* mit dem Winderstein-Orchester veranstaltete, muß als verfehlt bezeichnet werden. Das Violoncell ist vielleicht überhaupt ungeeignet, in dieser Weise in den Vordergrund gestellt zu werden, jedenfalls vermochte der Solist trotz hübscher Anlagen nicht genügend zu interessieren. Ein Fehler — für den ich freilich sehr dankbar war — war es auch, daß das Konzert mit *Glucks* Ouvertüre zur »Iphigenie in Aulis« eröffnet wurde und daß dieses Meisterwerk, das unsern Windersteinern geläufig ist, vorzüglich gespielt wurde, denn das spannte die Erwartungen auf das höchste. Übrigens bedarf der junge Künstler auch noch rein technischer Vervollkommnung, insbesondere nach der Seite der Tonschönheit hin. Frl. *Helene Staegemann* gab einen Volksliederabend und fand damit reichen und nicht un-

verdienten Beifall. Am besten gefielen die französischen (in französischer Sprache gesungenen) Volkslieder. Denn hier fiel ein Hindernis für den reinen Genuß weg, das sich bei den deutschen Volksliedern störend bemerkbar machte: daß diese Volkslieder zu sehr nach Kunstmusik schmeckten, nach dem Parfüm des Salons, nicht aber nach dem Duft des Waldes rochen. Unser wackeres Winderstein - Orchester wurde schon gestreift. Sein 7. Abonnementskonzert war eine Mozartfeier, das 8. war ausgezeichnet durch die Mitwirkung *Joan Manéns*, des spanischen Wundergeigers. Er erregte in der Tat eine beispiellose Sensation, die sich noch steigerte, als er kurz nach dem 8. Windersteinkonzert ein eignes Konzert gab und hier u. a. Paganinis »God save the King« spielte. Wenn die Lokalkritik meinte, dieses Stück gehöre ins Variété-Theater, so ist mir dieser Gedankengang unverständlich. Manén läßt uns aus dem Staunen über das Fabelhafte seines Könnens gar nicht herauskommen, und zaubert uns damit die Zeiten und die Wirkung eines Paganini herauf. Übrigens verhindert auch der seelenvolle, süße uud große Ton dieser Geige, daß der Hörer das Technische als aufdringlich und daher unkünstlerisch empfindet. Das 10. Windersteinkonzert war ein *Rich. Strauß*-Abend. Dr. Richard Strauß dirigierte selbst seine Tondichtungen »Don Juan«, »Tod und Verklärung« und das — hier unbekannte — Vorspiel zum 1. Akt der Oper »Guntram«. Außerdem sang *Paul Knüpfer* von der Berliner Hofoper eine Anzahl Straußscher Gesänge mit Orchester und Klavier (an dem Strauß selbst begleitete), darunter 2 Manuskripte (»Der Einsame« v. Heine mit Orchester und »Im Spätboot« mit Klavier). Von diesen ist das »Spätboot« in Bezug auf Stimmung und Einheitlichkeit ein wahres Kabinettstück, während »Der Einsame« mir zu sehr einem dramatischen Fragment gleicht, um als geschlossenes Musikstück vollkommen zu befriedigen. »Don Juan« und »Tod und Verklärung«, Werke, die nun bald schon 20 Jahre alt sind und uns trotzdem so merkwürdig jung erscheinen, zeigten übrigens die schlechte Akustik des Saales im Zoologischen Garten. Ich wohnte den ersten Aufführungen dieser Werke im Kölner Gürzenich unter Strauß und dem alten Wüllner (Ende der 80er Jahre) als Konservatorist bei und erinnere mich noch sehr deutlich der ungleich deutlicheren und eindringlicheren Wirkung. Und doch klagen die Kölner mit einigem Recht auch beim Gürzenich über schlechte Akustik. Insbesondere geht im Zoologischen Garten in Leipzig stets die ästhetische Wirkung großen Kraftaufwandes verloren, so z. B. die drastische Wirkung des Aufeinanderstoßens der Ideale mit der harten Wirklichkeit in »Tod und Verklärung«. Fürchterlicher können weder die Dissonanzen noch die Instrumentation sein, und Strauß selber leitete — und doch kam nur eine ganz matte Wirkung heraus. Es muß darum gesagt werden, daß dieser Saal durch seine schlechte Akustik völlig ungeeignet für musikalische Aufführungen ist! Trotz alledem gestaltete sich der Abend zu einem Triumph für Richard Strauß. Der ungeheure Saal war voll besetzt, und alle diese Menschen rasten förmlich, als die letzten Töne der »Verklärung« verklungen waren. Mögen die Ästhetiker über Strauß' Prinzipien weiter streiten: jedenfalls hat er auf der ganzen Linie gesiegt.

Arend.

Goby Eberhardt, bekannter Violinvirtuose in Hannover, hat ein neues Übungssystem für sein Instrument erfunden, das für alle Geiger von unschätzbarem Werte sein dürfte, da es nicht allein die tägliche Übungszeit um ein bedeutendes verringert, sondern auch die technische Fertigkeit auf eine bis heute ungeahnte Weise fördert und steigert. — Wie Eberhardt auf seine neue Idee gekommen, ist äußerst interessant und lehrreich. — Infolge eines schweren Nervenleidens ist der Künstler gezwungen, den größten Teil des Jahres in stiller Zurückgezogenheit in dem kleinen Kurorte Braunlage im Oberharz zu leben. Vor einigen Jahren erlitt Eberhardt einen Schlaganfall, der seine linke Seite lähmte. Trotz allgemeiner Besserung schien eine Schwäche der linken Hand dauernd zurückbleiben zu wollen, so daß es den Anschein hatte, als müsse der Künstler wohl für immer seinem Berufe als Violinspieler entsagen. Doch die Not und die Liebe zu seiner Geige machten Eberhardt erfinderisch. Er ersann sich kurze Fingerübungen zur Stärkung der geschwächten Muskeln, die, auf psycho-physiologischer, nicht auf rein mechanischer Grundlage beruhend, geradezu Wunder wirkten, denn nach viermonatlichem Studium war Eberhardt wieder völlig im Besitz seiner früheren Technik und im stande, seine Kunst ausüben zu können. Nach diesem glänzenden Erfolge hat der Künstler sein System nun ausgebaut und in die Praxis seines Unterrichts eingeführt. — Eberhardt hat die Absicht, sein geniales System durch Herausgabe eines diese Methode behandelnden Werkes bei G. Kuhlmann in Dresden bald weiteren Kreisen zugänglich zu machen und wird dadurch allen, die sich mit der schönen Kunst des Violinspiels beschäftigen, einen unendlich großen Dienst leisten und sich zum größten Danke verpflichten. Musikdirektor Arthur Stubbe.

Gustav Mahlers sechste Sinfonie, welche am 26. Mai in Essen ihre Uraufführung erlebt, erfordert folgende Schlagwerke: fünf Pauken, eine große Trommel, eine kleine Trommel, Tschinellen, Tamburin, Kuhglocken, Glockenstränge, Glockenspiel, Triangel, Xylophon, Celeste und die überhaupt noch nicht verwandte viereckige Riesentrommel, die er dazu nicht mit einem Klöppel, sondern mit einem schweren Holzhammer schlagen läßt. Auch der großen Trommel hat Mahler eine Neuheit zugedacht. Auch hier vermeidet er den Klöppel und setzt Ruten an seine Stelle, mit denen bald heftiger, bald leiser über die Trommel gestrichen wird.

Besprechungen.

Kullak, Adolph, Die Ästhetik des Klavierspiels. C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1905. 4. Aufl. Herausg. von Dr. *Walter Niemann.*

Das Erscheinen der neuen Auflage des i. J. 1860 zuerst herausgekommenen Werkes darf mit lebhafter Freude begrüßt werden; handelt es sich doch um ein in seiner Art klassisches Werk, das seit nunmehr 2 Menschenaltern seinen Ruhm immer mehr befestigt hat. Niemanns Überarbeitung war darauf gerichtet, das Buch den modernen Anschauungen möglichst nahe zu bringen, ohne doch an den Grundstock des ganzen allzu sehr zu rühren. Das bedingte teilweise eine bedeutende Erweiterung des ursprünglichen Textes, teilweise auch dessen Wiederherstellung gegenüber den s. Z. von H. Bischoff bearbeiteten Abschnitten. In einer musikalisch so zerfahrenen Zeit wie der unsrigen, in der das hochtönende Wort zur Tat so oft im schreienden Gegensatze steht, in der des ödesten Klavierspielens kein Ende, des edlen Musizierens aber nicht allzu viel zu spüren ist, in einer Zeit auch, in der des allerernstesten vom reproduzierenden Künstler zu verlangen ist, er solle sich auch eingehend mit den theoretischen Fragen seiner Kunst befassen, wird Kullacks Buch in der neuen Gestalt vortreffliches leisten können.

Niemann, Walter, Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in 20 farbigen Tafeln. Leipzig, B. Senff, 1905.

Niemann hat mit der vorliegenden Schrift eine Riesenarbeit geleistet, die auf das allernachdrücklichste empfohlen werden darf. Es handelt sich um ein Werk, das eine rasche Orientierung über die Musik des 19. Jahrhunderts ermöglicht, den Zusammenhang der einzelnen Schulen bietet und die bei den verschiedenen Meistern zu

erkennenden Einflüsse in ihrem Schaffen andeutet. Daß es sich bei allem dem nur um summarische, nicht um spezielle Hinweise handelt und handeln kann, ist von vornherein klar. Neben dem Studium dieser Arbeit muß das von Geschichtswerken selbst stehen, sollen die Tabellen ihren eigentlichen Zweck erfüllen. Wer sie allein benutzen wollte, um sich ein Bild der Entwicklung der Kunst unserer Zeit zu machen, würde gar bald das unfruchtbare seines Bemühens erkennen müssen; er bekäme nur Steine statt des Brotes. In der Hand des Kundigen aber wird das trockene Namen und scheinbar nur geringfügige allgemeine Andeutungen enthaltende Werk, wenn es etwa Schülern zu gebenden Auseinandersetzungen zu Grunde gelegt wird, großen Nutzen stiften können. Es würde hier zu weit führen, die Punkte darzulegen, in denen meine Ansicht von der Niemanns abweicht. Freuen wir uns, daß wir eine derartig sorgfältig ausgeführte Arbeit besitzen und möge sie recht fleißig benutzt werden. Ausstattung und Druck sind vortrefflich.

Hugo Riemanns Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre (Max Hesses ill. Katechismen No. 15) Leipzig 1906

liegt nunmehr in 3. Auflage vor, ein Beweis dafür, wie seine Anschauungen trotz des Entgegenwirkens vieler Männer der theoretischen Empirie, die noch immer »ihren« alten ehrlichen Richter bewundern, stetig an Boden gewinnen.

Komorzynski, Egon von, Mozarts Kunst der Instrumentation. Stuttgart, Grüninger, o. J.

Daß *O. Jahns* Mozartbiographie wohl noch in Bezug auf die Darstellung des Lebens des Meisters allen heutigen Ansprüchen vollauf genügt, in Bezug auf die geschichtliche Wertung des Künstlers, seiner Umgebung und Vorgänger jedoch einer gründlichen Auffrischung bedarf, ist eine Tatsache, die schon recht oft ausgesprochen worden ist. H. Kretzschmar hat im letzten Jahrbuche der Musikbibliothek Peters (1906) die Grundlinien einer geschichtlichen Würdigung des Opernkomponisten Mozart entworfen, die vielleicht bestimmt sind, späteren größeren Arbeiten als Grundlage zu dienen. *E. von Komorzynski*, ein überaus warm empfindender Freund Mozartscher Kunst, will in dem vorliegenden Schriftchen uns nicht als Historiker kommen; er beabsichtigt, etwas wie die Psychologie der Mozartschen Instrumentation zu schreiben, von Mozarts Oper als einem Dinge an sich auszugehen. Diese rein ästhetische Würdigung ist, so wenig sie dem gebildeten Fachmanne überraschende Neuigkeiten zu sagen vermag, für das musikliebende Publikum von heute geradezu eine Notwendigkeit, da dies im Irrgarten der modernen Ästhetik Dank z. T. dem tausendfältig unsinnigen und überflüssigen Zeitungsgeschwatze schlimmer und haltloser als je umhertaumelt. Heutzutage kommt unendlich viel darauf an, daß das Publikum allmählich daran gewöhnt werde, seine »berechtigten Ansprüche« an überraffinierte Orchesterklänge u. a. herabzuschrauben. Geht die Entwicklung unserer Musik noch eine Zeitlang wie bisher weiter in der Richtung auf einen öden Realismus, so droht unsere ganze Kunst in einem Meer von Äußerlichkeit zu ersticken, droht auch ein böser Dilettantismus die Oberhand zu gewinnen, der den Endzweck aller Kunst verkennt und mit seinen Unsitten um so leichter bei Hans und Kunz Eingang findet, je weniger diese selbst von der Sache verstehen. Gerade weil dem so ist, begrüße ich die vorliegende kleine Arbeit mit Freude und empfehle ihre Lektüre aufs wärmste; sie lehrt vielleicht manchen, für den die »psychologische« Kunst erst mit Wagner beginnt, daß die frühere Musik auch Ausdruck seelischer Wahrheit gewesen, und daß es, um diese zu erkennen, nur nötig ist, die Einzelerscheinungen im Leben der Kunst aus der Summe der besonderen Anschauungen ihrer Zeit heraus zu würdigen. Ich sage: »nur« nötig ist; jedermann weiß, daß auch die Gebildeten hier nicht samt und sonders mitkommen können; denn so, wie unser Musikunterricht nun einmal heute ist, lehrt er wohl das Äußere der Kunst, glänzende Technik und glatten Vortrag, nicht aber das innere Wesen der Musik und das, was die einzelnen Abschnitte, Schulen und Nationen voneinander unterscheidet. Das letzte, was über Mozarts Instrumentation zu sagen ist, hat v. K. wohl nicht gesagt; er hat aber, wie schon hervorgehoben, sein Thema wesentlich als Ästhetiker, nicht vom historischen Standpunkte aus behandeln wollen.

Winter, G., Das deutsche Volkslied (Ill. Katech. No. 34). Leipzig, Hesse, 1906.

Eine recht brauchbare Arbeit, obwohl ungleich in ihren einzelnen Teilen und besonders in Bezug auf die musikalische Seite nicht recht erschöpfend und übersichtlich gestaltet. Ich empfehle die kleine Schrift, die sich in erster Linie an die Lehrer wendet (das Zeitwort »mißkreditieren« [S. VI] wird ihnen hoffentlich ebenso unangenehm sein wie mir), insbesondere wegen der vielen Auszüge aus guten Werken über das Volkslied, wegen der geschickten Anordnung des Stoffes und vor allem wegen der sehr lobenswerten Tendenz, die im Schlußworte voll durchbricht. Ich vermute, daß der Verfasser selbst Lehrer ist; er hat die Absicht, mit seiner kleinen Schrift dem Überwuchern des musikalischen Firlefanz und Schundes soviel wie möglich entgegenzuarbeiten und die Lehrer zu veranlassen, sich mit der Geschichte des deutschen Volksliedes näher zu befassen. Das wird ihm sicherlich gelingen; und kommt es dann zu einer 2. Auflage, so bemüht sich Winter wohl auch, noch weitere Quellen anzugeben, aus denen seine Leser die Musik der Volkslieder, Melodien und Bearbeitungen, erschöpfend kennen lernen können. Was die Bearbeitungen anbetrifft, so wird es eine überaus dankbare Aufgabe sein, derartige Lieder, wie sie aus Ott's u. a. Ausgaben in Neudrucken vorliegen, den gemischten Chören besonders auf dem Lande zugängig zu machen. Wenn das Volk durch systematische Arbeit erst wieder einmal des Schatzes seiner Volksmusik bewußt geworden ist, wird man eine wirksame Handhabe gegen den Schmutz und die Zote der Tingeltangelprodukte besitzen. Aber dazu bedarf es der Kräfte vieler und vor allem der Zeit, die schon dafür sorgen wird, daß die Bäume des Materialismus nicht in den Himmel wachsen.

Sahr, J., Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert von ... 2. Aufl. Leipzig 1905, Göschen. (Sammlg. Göschen.)

Sahrs kleine und nützliche Arbeit geht zum zweiten Male aus und wird sich neue Freunde erwerben. Die Anlage des Buches ist eine von der des Winterschen ganz verschiedene. Zuerst eine großzügig gehaltene Einleitung, dann weitere Abschnitte, in denen das historische Lied, Rätsel, Balladen, das Liebeslied und die geistlichen Weisen in charakteristischen Beispielen vorgeführt und mit Erläuterungen begleitet werden. Auch in dieser Schrift handelt es sich nur um eine Einführung in das Gebiet. Wer weiter vordringen will, muß zu den Quellenschriften selbst gehen. Wer Winters Schrift schon besitzt, möge die kleine Arbeit Sahrs, die um 80 Pf. gebunden zu haben ist, gleichfalls anschaffen, da sie jene an mancher Stelle ergänzt.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Kühnhold, C., Der Kirchenchor. Eine Auswahl leicht-sanglicher geistlicher Lieder, Choräle und Motetten für gemischt-chörige, evangelische Kirchengesangvereine. Max Hesses Verlag in Leipzig.

Der Herausgeber scheint einen sonderbaren Begriff von »bearbeiten« und »auswählen« zu haben. Er hat 7 Bachsche Choräle, die in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik standen und für diese ausgewählt und bearbeitet worden waren (Jahrgang 1903) einfach mit allen Zeichen abdrucken lassen. Ob das Naivität oder etwas anderes ist, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Die übrigen 26 Nummern des Heftchens sind vorwiegend alte Bekannte aus bekannten Sammlungen. Ob die »Bearbeitung« von Stadlers: »O großer Gott« vom Herausgeber herrührt, wissen wir nicht, jedenfalls ist das Lied in der gegebenen Fassung nicht besonders wirkungsvoll. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Johann Michael Haydn.

(1737—1806.)

Sein Leben und Wirken.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

I.

Wenn wir den Namen »*Haydn*« vernehmen, so sind wir gewöhnt, nur an den Träger desselben zu denken, der ihn zu einem der klangvollsten in der Welt machte, an *Joseph Haydn!* Seinen Ruhm künden unvergängliche Werke. Der Altmeister der Sinfonie und des Streichquartetts, der Vater der modernen Instrumentalmusik überhaupt, der Sänger der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten«, der große Optimist im Reiche der Töne, der echteste Künder der Volksseele unsrer deutschen Brüder jenseits der schwarzgelben Grenzpfähle — und wie man ihn alles nennen mag! —

Es gab aber noch einen *Haydn*, den man über dem großen *Haydn* nicht ganz vergessen sollte, einen *Haydn*, der auch seine Bedeutung hatte; wie wir beweisen möchten. Man hat sich nur zu sehr daran gewöhnt, in der Musik allein die Großen und Größten gelten zu lassen, ihnen Beachtung zu schenken. Man vergißt nur zu oft, daß diese erst zu ihrer umschauenden Höhe gelangen konnten, indem sie auf die Schultern der Kleineren traten, daß sie nur die Bauten krönten, an denen diese in heiligem Eifer gearbeitet hatten. Um gleich auf den Haydn zu kommen, von dem hier die Rede sein soll, auf *Michael Haydn*, den jüngeren Bruder des großen Haydn, so unterliegt es keinem Zweifel, daß er in seinem Schaffen einem Mozart mannigfache Anregung bot. *Otto Jahn* weist auf den unverkennbaren Einfluß der Kirchenmusiken *Michael Haydns* auf *Mozarts* geistliche Werke hin. Eines der eklatantesten Beispiele dieser Einwirkung des älteren auf den jüngeren Meister auf weltlichem Gebiet findet man bei dem Vergleich einer aus dem Jahre 1784 stammenden C dur-Sinfonie *Michael Haydns*[1]) mit der im Jahre 1788 entstandenen Jupiter-Sinfonie *Mozarts.* Hier, wie dort fugierte Schlußsätze mächtiger Anlage. Aber nicht nur das, sondern auch thematische Anklänge und Gleichartigkeit des Stimmungscharakters. Kurz und gut, ein unverkennbares Hervortreten des Umstandes, daß *Mozart* sichtlich unter dem Eindruck des trefflichen, auch durchaus nicht eines gewissen Aufschwunges entbehrenden Werkes seines Salzburger Bruders in Apoll stand, als er seine herrliche, jene Tonschöpfung allerdings in den Schatten stellende Jupiter-Sinfonie schuf. — Doch bevor wir uns jetzt näher einlassen auf eine Bewertung des Schaffens *Michael Haydns*, wollen wir uns zunächst den Lebenslauf dieses Meisters vergegenwärtigen.

[1]) Das Werk liegt im Verlag von Breitkopf & Härtel in Partitur und Stimmen, mit Vorwort des Verfassers, neu aufgelegt vor.

»Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde« — hatte *Beethoven* tiefbewegt gesagt, als ihm seine Freunde *Andreas Streicher* und *Hummel* auf dem Sterbelager eine Abbildung des Geburtshauses *Joseph Haydns* zeigten. Nun, in dieser »schlechten Bauernhütte« erblickte *Michael Haydn* fünf Jahre nach der Geburt seines großen Bruders in dem kleinen unweit der ungarischen Grenze gelegenen Marktflecken Rohrau am 14. September 1737 das Licht der Welt. Wie dieser ward auch er von Vater und Mutter — dem Wagenbauer und Marktrichter *Mathias Haydn* und *Maria*, geb. *Koller* — »zur Religiosität, Tätigkeit und Ordnungsliebe« erzogen. Wie dieser erhielt auch er schon im zarten Kindesalter die Liebe zur Musik eingepflanzt. Denn in dem Häuschen der Eltern gab es, da Vater und Mutter stimmbegabt waren, der erstere überdies ein wenig die Harfe spielen konnte, wohl auch kleine Musikaufführungen. Aber freilich lange währte das Glück, im stillen Frieden des Elternhauses aufwachsen zu können, nicht. Der Umstand, daß Haydns Eltern in armseligen Verhältnissen lebten, mußte es diesen als eine glückliche Fügung erscheinen lassen, daß, wie zuvor *Joseph* und später übrigens auch der drittgeborene Sohn *Johann*, der sein Leben als Hofsänger im Dienste des Fürsten Esterhazy beschloß, jetzt *Michael* Aufnahme im Kapellhause bei St. Stephan in Wien finden konnte. Kaum flügge geworden, kam also unser *Haydn* nach Wien, wo er nun seine jugendliche Stimme »zu Gottes Lob und Preis« erschallen ließ. Aus dem Decennium, 1745 bis 1755, das *Michael* im Kapellhause in Wien, einer ähnlichen Pflanz- und Pflegestätte der Tonkunst, wie das Alumnat der Dresdner Kreuzschule oder das der Thomaner in Leipzig, verlebte, sind uns einige Erzählungen überliefert, die zeigen, weß' Geistes Kind unser Haydn war. Da erfahren wir zunächst u. a., daß seine »herrliche umfangreiche Sopranstimme« im Jahre 1748 beim Leopoldsfest in Klosterneuburg die Aufmerksamkeit der großen Kaiserin Maria Theresia erregt habe, daß sie sich den Knaben vorführen ließ und mit 24 Dukaten beschenkte. Besorgt, was er mit dem Gelde beginnen wolle, hätte alsdann *Michael* gesagt, die Hälfte des Geldes bitte er, seinen armen Eltern schicken zu dürfen. Weiterhin wird berichtet, er habe unter seinen Mitschülern eine Art Tribunal errichtet zur Prüfung ihrer selbstschöpferischen Versuche, und neidlos habe man ihm darin die entscheidende Stimme zuerkannt. Noch dürfte nicht unerwähnt bleiben, daß er hier auch bereits treffliche Fähigkeiten im Orgelspiel offenbarte, so daß er oftmals den Organisten bei St. Stephan zu vertreten, ausersehen wurde. Dabei nun habe ihm nur das Frühaufstehen nicht sonderlich behagt und er habe in dem Bewußtsein der einzige zu sein, der des Amtes würdig waltete, erklärt, um einen geringeren Preis als um 7 Kreuzer nicht zu spielen. Welche Summe ihm auch ohne weiteres bewilligt worden sei. — Von einem eigentlichen, geordneten Musikunterricht, im Theoretischen wenigstens, konnte für *Michael* in dem Kapellhause kaum die Rede sein. Was er erlernte, das dankte er zumeist sich selbst. Es heißt zwar, sein Bruder *Joseph* sei angewiesen gewesen, ihn, als den jüngeren Kapellknaben, in den Anfangsgründen der Musik zu unterweisen. Auch hat er dann und wann vielleicht einige Belehrung durch den Hofkapellmeister *Reutter*, den damaligen Vorsteher des Chorknaben-Instituts und Leiter der Kirchenmusiken im Stephans-Dome, erhalten. Im wesentlichen jedoch blieben die kleinen Sänger sich selber überlassen. Für den Fleißigen bot indessen Fuxs »Gradus ad Parnassum« das Studienwerk par excellence und daneben konnte er in praxi aus dem Bekannt- und Vertrautwerden mit den Werken der Größen des damaligen Wien, von denen wieder ein *Caldara, Palotta, Tuma*[1]) u. a. Repräsentanten einer ernsten Richtung waren, allen Nutzen ziehen. Kurz, schließlich erscheint es nicht verwunderlich, wenn wir in dem ersten Werke Michaels, was auf uns kam, in der aus dem Jahre 1754 stammenden Missa in honorem Beatissimae Trinitatis, im Gesang und Instrumentalsatz, einem vollen Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Contrapunktes begegnen. Glücklicher nun als sein älterer Bruder *Joseph*, der erst im Jahre 1759 nach einigen entbehrungsvollen Jahren eine feste Anstellung als Musikdirektor der gräflich Morzinschen Hauskapelle fand, kam *Michael* bereits im Jahre 1757 in Amt und Brot. Kaum zwanzig Jahre alt, trat er als Kapellmeister in den Dienst des Bischofs von Großwardein, des Grafen Firmian. Seines Bleibens dort war fünf Jahre, also bis zum Jahre 1762. Dann erhielt er durch den Obersthofmeister Franz Lactantius, Grafen von Firmian, den Neffen des damaligen Salzburger Fürst-Erzbischofs Sigismund, Grafen Schrattenbach und nachmaligen Gönner Mozarts, den ehrenvollen Ruf nach der schönen Alpenstadt, der seinem Leben die entscheidende Wendung gab. Als Konzertmeister und Orchesterdirektor der fürsterzbischöflichen Kapelle mit 300 Gulden Gehalt und freiem Tisch kam er dahin. Es kann nun nicht unsere Aufgabe sein, das musikalische Milieu zu schildern, in das er trat. Es kann nur darauf hingewiesen werden, daß die

[1]) Von diesem Meister, dessen Einfluß in Michael Haydns Schaffen vielleicht am erkenntlichsten zu Tage tritt, gab der Verfasser heraus: Ausgewählte Werke für Klavier bearbeitet (V. A. 1738), Passionsgesänge für Chor und Orgel (V. 1821), Ausgewählte Chöre und Chorsätze (V. A. 1826) im Verlag von Breitkopf & Härtel; Weihnachtshymnus für gemischten Chor, Sopran- und Alt-(Baß-)Solo, Violine und Orgel, Geistl. Gesang aus einem »Miserere« für eine hohe Stimme, Violine und Orgel, Benedictus, Sopransolo aus einer A moll-Messe, Crucifixus, Duett für eine hohe und eine tiefe Stimme aus einem Credo sollenne und Largo für Violine und Klavier im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

stille, jener Zeit völlig abseits des Getriebes der Welt gelegene Salzachstadt in ihrer Art wohl eine kleine Musik-Metropole war. Da vertrat ein *Cajetan Adlgasser* würdig die Schule *Eberlins*. Da lebten und wirkten Männer wie *Leopold Mozart*, der ausgezeichnete Oboist *Ferlendi*, Kapellmeister *Fischietti* u. a. Nun, und der Genius Mozarts des Großen, begann auch bald seine Schwingen zu regen. Also es war schon eine musikalische Atmosphäre, in die *Michael Haydn* kam, wenn auch freilich, was für dessen Instrumentalmusik nicht belanglos bleiben konnte, der belebende Lufthauch der Außenwelt nur in schwachem Wellenschlag hereindrang. — Wie sich nun die Lebens-Verhältnisse *Michaels* in Salzburg gestalteten? Wenn man den Auslassungen *Leopold Mozarts* Glauben schenken wollte, hätte es zunächst böse um sie ausgesehen. *Michael Haydn* wird von ihm schlecht und recht als Trinker hingestellt, dessen Weib, die Hofsängerin und Tochter des Domorganisten Lipp, *Maria Magdalena*, als von lockeren Sitten. Nur treten alle dem zum Glück die beiden Biographen unseres Haydn, *Schinn* und *Otter*,[1]) energisch entgegen, die als Fachgenossen und intime Freunde, wohl einen besseren Einblick in die Lebens-Verhältnisse hatten. Sie sprechen von Michaels Gattin nicht anders als von seinem »vortrefflichen«, von ihm selbst »vorzüglich geschätzten Weib« und von der »wahrhaft innigen Liebe«, mit der dieser an seinem, ihm schon im zarten Kindesalter vom Tode entrissenen Töchterchen hing. Sie versichern bezüglich des ersten Punktes, daß er sich »niemals gegen die Mäßigkeit versündigt habe«. — Und so dürfen wir denn auch getrost annehmen, daß hier einmal kleinstädtischer Klatsch an der Arbeit gewesen. Alsdann mag ja das einfache schlichte, wohl auch etwas derbe Wesen Haydns dem hofmännischeren Leopold Mozart nicht behagt haben, und die Neigung jenes, einem guten Tropfen im Klosterkeller zu St. Peter seine Würdigung nicht vorzuenthalten, mag ihm, dem strengen, nüchternen Manne ein Gräuel gewesen sein. Von den beiden liebenswürdigen Prophezeiungen des letzteren: Haydn werde sich in wenig Jahren die Wassersucht an den Hals — trinken oder wenigstens immer fauler werden, je älter er wird, ging, soviel steht fest, keine in Erfüllung. Vielmehr fühlt sich Leopold Mozart am 24. September 1778 veranlaßt, seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu schreiben: »Herr Haydn ist ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst.« — Das letztere tat nun der »große Mozart« auch nicht. Im Gegenteil, haben wir überzeugende Beweise seiner Wertschätzung des Komponisten Michael Haydn. Da erfahren wir aus einem Briefe, daß er sich nach Wien Werke des letzteren, die er sich eigenhändig abgeschrieben, senden ließ, um sie im Hause *van Swietens*, des kunstsinnigen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, zur Aufführung zu bringen. Das »Lauda Sion«, heißt es da, »möchte ich gar zu gern hören lassen«. Und dann meldet er von früheren Aufführungen Michael Haydnscher Werke: »Die Fuge ‚In te Domine speravi' hat allen Beifall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae.« Daß sich auch im kümmerlichen Nachlaß Mozarts eine Anzahl Kirchensachen unseres Meisters fand, sei nur der Vollständigkeit halber noch erwähnt. Aber nicht nur als Komponisten schätzte *Mozart* seinen Bruder in Apoll. Auch als Menschen lernte er ihn würdigen. Erfahren wir doch, daß er bei seiner Anwesenheit in Salzburg im Jahre 1783 Haydn täglich besuchte. Und um diese Zeit geschah es auch, daß er dem älteren Meister einen Liebesdienst erweisen konnte, der offenbar merken läßt, wie sich in dem beiderseitigen Verhältnis künstlerische Achtung und persönliche Freundschaft die Hand reichten.

Der Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo — aus Mozarts Leben nicht eben sehr vorteilhaft bekannt — hatte Haydn mit der Komposition zweier Duette für Violine Bratsche beauftragt. Dieser aber war heftig erkrankt und konnte die Arbeit nicht zum bestimmten Termine liefern, worauf ihm der hohe Auftraggeber mit Einziehung seiner Besoldung drohte. Da half Mozart aus der Not! Zur rechten Zeit waren die Kompositionen zur Stelle, und zwar in einer Fassung und Gestaltung, die zeigten, daß er bedacht gewesen, etwas des Meisters Würdiges zu leisten. – Kommen wir nun zu den äußeren Lebensschicksalen *Michael Haydns*, so konnten sie sich im stillen Salzburg kaum sonderlich abwechslungsreich gestalten. Es wäre hier zunächst zu berichten, daß sich sein berufliches Fortkommen nur in bescheidenen Grenzen hielt und halten konnte, und daß er, der inmittels auch zum Domorganisten avanciert war, als Höchst-Gehalt die Summe von 600 fl. erreichte, einen Betrag, den ihm der im Jahre 1802 an die Spitze des neubegründeten Kurfürstentums Salzburg berufene Erzherzog Ferdinand von Österreich, Großherzog von Toscana, zuerkannte. Damit hatte er also den Kulminationspunkt in seiner pekuniären Stellung erklommen. Aber nach klingendem Lohne stand auch der Sinn des bescheidenen Mannes nicht und manches vorteilhafte Anerbieten, das ihm in höheren Jahren geworden, hatte er ausgeschlagen, so einen ihm von seinem Bruder *Joseph* verschafften Ruf nach Schloß Esterhaz, wo er das früher von jenem innegehabte Kapellmeisteramt bekleiden sollte u. a. mehr. Salzburg und der Kreis seiner Freunde daselbst waren ihm ans Herz gewachsen. Und so konnte es denn auch geschehen, daß er nur ein einziges Mal »auf Reisen« ging. Das war im Jahre 1801, als er sich nach Wien begab, um eine von

[1]) Biographische Skizze von Michael Haydn. Salzburg 1808.

der Kaiserin Marie Therese, der Gemahlin des Kaisers Franz, bestellte Messe der hohen Auftraggeberin zu überreichen und dann vor beiden Majestäten und vor versammeltem Hofe im Schlosse zu Laxenburg unter seiner eigenen Leitung zur Aufführung zu bringen. Damals konnte er sich auch überzeugen, daß er der Schätzer in der Kaiserstadt an der Donau genug hatte. Neidlos huldigte ihm sein eigener Bruder im Verein mit Männern wie *Eybler,* dem Mozart-Schüler *Süssmayer* u. a. Mit neuen Aufträgen seitens der Kaiserin beehrt, kehrte er nach Salzburg zurück, wo ihn aber nur zu bald die Schrecknisse des Krieges umgeben sollten. Französische Husaren setzten ihm beim Eindringen in die Stadt den Säbel auf die Brust und raubten ihm Hab und Gut. Wohl wurde ihm dieses dann von Freunden zum größten Teile ersetzt und auch sein Bruder *Joseph,* der ihn übrigens zum Universalerben seines Vermögens eingesetzt hatte, aber freilich überleben sollte, unterstützte ihn nach Kräften. Aber für seine Gesundheit scheint doch das Ereignis nicht folgenlos geblieben zu sein, wenn er auch zunächst sich seines Auftrages, der Komposition einer neuen Messe für die Kaiserin, wie er selbst sagte, »con amore« entledigen konnte. Als er sich dann aber an die Komposition eines gleichfalls von der Kaiserin bestellten Requiems machte, da gab er bereits gegenüber seinen Freunden dem Gefühl Ausdruck, daß er es wohl — wie Mozart! — für sich selber schreiben werde. Die Arbeit ging dann auch infolge zunehmender Kränklichkeit nur sehr langsam von statten, so sehr sie auch sein Inneres beschäftigte. Und als der Tag kam, welcher sein letzter sein sollte — der 10. August des Jahres 1806 — da lag die Totenmesse als ein Torso vor, der, ungleich kürzer als der des Mozartschen Werkes, nur bis zum Liber scriptus in der Dies irae-Sequenz reichte. An einem Mittwoch Nachmittag trug man, was sterblich an dem Meister war, nach dem ob seiner Lage berühmten, altehrwürdigen Friedhof zu St. Peter. Dort, an dem schlichten, den Manen des Verstorbenen errichteten Monument, stand nach Jahren ein andrer deutscher Tondichter, der Größten Einer, in Gedanken versunken. Es war *Franz Schubert!* In einem seiner Reisebriefe lesen wir die von seiner Wertschätzung unsres Meisters Zeugnis ablegenden Worte: »Es wehe auf mich, dachte ich mir, Dein ruhiger, klarer Geist, Du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt Dich gewiß Niemand auf Erden so innig als ich!«

Die Bayreuther Orchesterleiter.

1876—1906.

Von **Erich Kloss.**

Das dreißigjährige Bestehen der Bayreuther Festspiele gibt Veranlassung, uns die musikalischen Physiognomien der trefflichen Künstler anzusehen, die als Kapellmeister dort tätig gewesen sind und dazu verholfen haben, den Weltruhm des Orchesters von Bayreuth zu begründen und zu erhalten. Denn einen Weltruf hat das Bayreuther Orchester in der Tat erlangt. Dieser Ruf datiert schon seit 1876. Der Bayreuther Urdirigent, *Hans Richter*, hat den Grund dazu gelegt.

Es interessiert jedenfalls unsere Leser, gerade über diesen, den prädestinierten Nibelungenring-Dirigenten, einige Daten aus der Jugend und der Entwicklung zu vernehmen, ehe wir seine Eigenart als Dirigent betrachten.

Hans Richter ist am 4. April 1843 in Raab in Ungarn geboren. Er war Chorknabe der kaiserlichen Hofkapelle, besuchte dann das Konservatorium und studierte bei Simon Sechters Theorie der Musik. Dabei bildete er sich zum Hornvirtuosen aus, wie er ja auch bei der Aufführung des Siegfried-Idylls, welches Richard Wagner nach der Geburt seines Sohnes Siegfried in Triebschen seiner edlen Gattin als Morgen-Ständchen darbrachte, das Horn blies. Hans Richter besaß ein ausgesprochenes Talent zur Erlernung der verschiedenartigsten Blas- und Streichinstrumente. Er war eine durchaus musikalische Natur. Darum konnte er später in Bayreuth alles mit seinem Geiste durchtränken, vermochte die kleinsten Einzelheiten persönlich zu korrigieren und dem ganzen Orchester-Apparat den Stempel seiner Individualität aufzudrücken. Zunächst wirkte der junge Musiker in der Wiener Hofkapelle, dann kam er auf die Empfehlung des Kapellmeisters Esser zu Wagner nach Luzern und leistete bei der Fertigstellung der Meistersinger-Partitur und später auch bei der Einrichtung des Nibelungenringes dem Meister so hervorragende Dienste, daß dieser ihn zunächst bei sich behielt und auch seiner ausgesprochen persönlichen Freundschaft würdigte. Diese innige Freundschaft mit dem ganzen Hause Wahnfried besteht bis auf den heutigen Tag. Man erinnert sich dann seiner Mitwirkung bei der Erstaufführung der Meistersinger (1868) in München, wo er an der Seite Hans von Bülows als Musikdirektor tätig war. Paris und Brüssel bilden die weiteren Etappen auf Richters Lebenswege, der alsbald in seine ungarische Heimat zurückführte, und zwar nach Budapest, an die Nationaloper, wohin ihn Franz Liszt empfohlen hatte. Sein späteres erfolg- und ruhmreiches Wirken an der Wiener Hofoper und jetzt in Manchester (England) ist bekannt.

Richter dirigierte also 1876 die ersten Aufführungen des Nibelungenringes. Die noch nie in dieser Weise gehörten Klänge aus dem unterirdischen Orchester, dem »mystischen Abgrund«, übten damals einen solchen Zauber auf das ganze Auditorium aus, daß man alsbald in der ganzen Welt von diesem Geheimnis der orchestralen Wirkung in Bayreuth sprach. Freilich griffen hier alle Faktoren zusammen, die Wagner für die Hervorbringung dieser orchestralen Großtat aufgeboten hatte. Die er-

lesensten Musiker, an ihrer Spitze als erster Geiger August Wilhelmy, wirkten hier. angefeuert durch das belebende, ja faszinierende Beispiel und die direkten Unterweisungen Wagners und zwar in einem Raume, der seine Vorzüge nachher dauernd glänzend erweisen sollte. Und diese Eliteschar von Musikern ward außerdem noch durch den Feuereifer des ersten Meisterschülers Richard Wagners, eben durch Hans Richter, entflammt. Seine urwüchsige Natur und eine gewisse Jovialität befähigten ihn, die Musiker durch eine Art persönlicher Anziehungskraft an sich zu fesseln. Jeder wußte auch, mit welch vollendeter Eindringlichkeit der Dirigent den ungeheuren Stoff beherrschte. Man überließ sich vertrauensvoll seiner sicheren Führung.

Natürlich dirigierte Richter entsprechend seiner schlichten Natürlichkeit, ohne jede Spur von aufdringlichen Virtuosen-Manieren. Es mag hierbei gleich betont sein, daß in Bayreuth kein Platz ist zur Entfaltung von Dirigenten-Kunststückchen. Darum sind auch sogenannte Pult-Virtuosen hier nie zu Worte gekommen, ebenso wie auf der Bühne das Star-System verpönt ist. Das Geheimnis der Bayreuther Wirkung beruht eben in dem Zusammenwirken aller Faktoren. Auch Richter versuchte nicht etwa das Musikalische über das Dramatische zu stellen; man könnte höchstens sagen, daß er das Dramatische in die musikalische Sphäre erhoben habe, weil er natürlich als geborner Musiker das Vollendetste im wahrhaftigen Ausdruck der Musik herausschlagen wollte.

So hatte Richter den Grund gelegt zu der bis heute unangefochtenen Tradition des Bayreuther Orchesters. 1888 erschien der geniale Dirigent wieder in Bayreuth und verhalf den »Meistersingern« zu jenem unvergleichlichen Erfolge, der in der Geschichte musikalischer Ereignisse einzig dasteht. Hier zeigte sich zum ersten Male in voller Deutlichkeit, daß sich Bayreuth im Laufe der Jahre einen Stil erworben habe, eben jenen Stil, den der Meister zur vollendeten Darstellung gewünscht und ersehnt hatte. Alle Faktoren, sowohl die auf der Bühne wie im Orchester, sowohl die ersten Gesangskräfte, wie die Vertreter der kleinsten Rollen wetteiferten miteinander, ein bis ins Kleinste abgetöntes harmonisch vollendetes Bild dramatischer und musikalischer Wirkung zu geben. Alle diese Massen führte Hans Richter mit Begeisterung zum Siege. Beim Jubiläum des Nibelungen-Ringes 1896 wurde der verehrte Meister freudig begrüßt von allen, die sich seiner ersten Tat von 1876 erinnerten; die Zahl seiner Anhänger, Freunde und Verehrer war inzwischen ins Außerordentliche gewachsen.

Nach Richter erblicken wir zunächst *Levi* auf dem Bayreuther Dirigentenstuhl. Es war im Jahre 1882. Die erste Aufführung des Parsifal war nur zu ermöglichen durch die Gnade König Ludwigs von Bayern, der sein Münchner Hofopern-Orchester dem Meister zur Verfügung gestellt hatte. An der Spitze dieses Orchesters aber stand Herm. Levi. Damit war jeder Zweifel betreffs der Dirigentenfrage gelöst. Man wird sich erinnern, daß damals gerade die Wahl Levis als ersten musikalischen Leiters des ausgesprochenen christlichen Werkes Wagners in manchen Kreisen ein gewisses Befremden erregte. Wie wir gesehen haben, konnte Wagner garnicht anders handeln; außerdem war er viel zu feinfühlig, um etwa hieraus einen casus belli zu konstruieren. Er hat sich mit Levi darüber auch ganz offen ausgesprochen. In den »Briefen Richard Wagners an Hermann Levi«, welche, eingeleitet durch Houston Stewart Chamberlain 1901 in den »Bayreuther Blättern« erschienen, finden wir sehr ausführliche und beachtenswerte Mitteilungen aus jener Zeit. Levi entwaffnete überdies durch die außerordentliche Vornehmheit, mit welcher er an seine Aufgabe herantrat, und durch die künstlerische Vollendung, mit welcher er dieselbe löste, auch die schärfsten Gegner.

Der Bayrische Generalmusikdirektor, geboren am 7. November 1839 als Sohn eines Rabbiners zu Gießen, hatte eine außerordentlich umfassende Bildung genossen. Seine Künstlerlaufbahn begann er als Schüler Lachners in Mannheim, ging dann als Kapellmeister nach Saarbrücken, später nach Rotterdam und Karlsruhe, und 1872 als Generalmusikdirektor nach München, wo er ein begeisterter Anhänger Richard Wagners und seiner Kunst wurde.

War Hans Richter am Dirigentenpult gleichsam eine Verkörperung eines männlichen, starken Elements in edler Abgeklärtheit, so empfand man hingegen, wenn Levi dirigierte, eine Art weibliche Weichheit, etwas Lyrisches und damit einen ganz besonderen Stimmungszauber, der gerade dem Parsifal mit seinen zahlreichen hochpoetischen und weihevollen Partien zu Gute kam. Man hat darum auch Levi nicht mit Unrecht den Poeten unter den Kapellmeistern genannt. Aber neben dem Stimmungsgehalt, mit welchem er den von ihm erzielten Eindruck durchtränkte, ging noch die das Werk völlig beherrschende Eindringlichkeit, die staunenswerte, geistige Vertiefung. Hatte er schon früher, dank seiner hervorragenden Intelligenz, durchaus begriffen, worauf es bei der Wagnerschen Kunst ankam, so steigerte sich dieses Vermögen noch, als er bei den Parsifalproben die direkte Unterweisung des Meisters genoß und sich diese Lehren mit schnellem und sicherem Erfassen zu eigen machte. So schuf er die Parsifal-Tradition, die lange Jahre in Bayreuth bestanden hat und auch heute noch besteht. Es wird niemand leugnen, der je in Bayreuth den »Parsifal« unter Levi gehört hat, daß ein ausgesprochen weihevoller Charakter auf der ganzen Direktionsweise lag, daß der Klang des Orchesters ein wundervoll weicher, poetisch verklärter war. Vielleicht hängt das mit der Persönlichkeit des lyrisch veranlagten Kapellmeisters zusammen, der überdies ein philosophischer Kopf war und gern den Rätseln des Daseins nachsann. So gelangen ihm dahin gehörende Partien des Werkes, wie die Einleitung zum dritten Akt (Parsifals Irrfahrt), die Klingsor-Episoden, der Aufstieg zur Gralsburg usw. in vollendetster Weise.

Levi blieb bei dem Bayreuther Werke, auch als das Münchner Hofopern-Orchester nicht mehr dort spielte, solange es seine Kraft erlaubte; sein Name wird fortleben als der des berufenen und auserwählten Parsifaldirigenten.

Neben und nach Levi ist als Parsifal-Dirigent der Wiener *Felix Mottl* zu nennen, dessen Hauptruhm indessen mit »Tristan und Isolde« verwachsen ist. Am 24. August 1856 geboren, studierte er unter Door (Klavier), Dessoff (Komposition) und Brückner (Kontrapunkt). 1876 wirkte er bereits als Korrepetitor in Bayreuth, wo er neben Seidl, Fischer und Zumpe bei Wagner in der sogenannten Nibelungenkanzlei gearbeitet hatte. Mottls große Verdienste als Hofkapellmeister in Karlsruhe sind bekannt; man denke nur daran, daß er dort Berlioz' »Trojaner« zur ersten Aufführung brachte, daß ihm auch der »Barbier von Bagdad« von Peter Cornelius seine Neu-Erstehung verdankt. In sehr vielen Städten des In- und Auslandes hat der geniale Dirigent Triumphe gefeiert, ohne jemals mit seiner Persönlichkeit allzusehr über das Kunstwerk hinauszutreten. Seine musikalische Eigenart, Temperament und Naturanlage wiesen ihn für Bayreuth hauptsächlich auf den »Tristan« hin. Es ist merkwürdig, wie hier eine starke und edle künstlerische Sinnlichkeit

im Banne der erhabenen Tristan-Musik sich bis in die höchsten Sphären einer idealen Zauberwelt abklärte. Wenn irgend der Ausdruck »Bayreuther Zauber« eine Berechtigung hat, so ist es hier. Die blühende Melodik des Wunderwerkes erhält durch Mottl den sattesten Farbenglanz, die prangendste Buntheit und Fülle. Wie ein unendlicher Strom wärmster und vollendetster Harmonie fließt dieses schönheitsreiche Tongedicht unter seinem Zauberstabe dahin, unvergeßliche Spuren bei jedem Hörer zurücklassend.

Neben »Tristan« und »Parsifal« hat Felix Mottl auch den »Tannhäuser«, den »Lohengrin«, den »Ring des Nibelungen« und den »Holländer« (der 1901 in Bayreuth eine gänzliche Neu-Erstehung feiern durfte) dirigiert. Es scheint, als ob er den Gipfel seiner künstlerischen Gestaltungskraft und seiner musikalischen Eigenart in Aufgaben erreichte, die tiefe seelische Konflikte in sich tragen, wie also z. B. der »Tannhäuser« und der »fliegende Holländer«. Besonders bei dem letztgenannten Werke durfte man an der wunderbar charakteristischen Ausgestaltung dieses Dramas durch Mottls musikalisches Können eine ungetrübte Freude genießen.

Aus der »Nibelungen-Kanzlei« hervorgegangen ist auch *Franz Fischer*, der neben Mottl noch heute in München als Hofkapellmeister wirkt. Er war ursprünglich Cellist und kam auf die Empfehlung Hans Richters zu Wagner, der ihm durch seinen Freund Heckel den Hofkapellmeisterposten in Mannheim verschaffte. Wagner schrieb damals: »Fischer empfehle ich Ihnen desto kräftiger. Er ist durchaus erfahren, repertoirekundig, und ein durch und durch zuverlässiger Mensch! Ich stehe für ihn ein!« An anderer Stelle lobt ihn der Meister als einen genau eingeweihten, tüchtigen, energischen und überzeugten Dirigenten, der ihm Gewähr für alles gebe. Fischer ist uns besonders durch seine Klavier-Interpretationen Wagnerscher Werke bekannt und lieb geworden. Als selbständigen Dirigenten durften wir ihn erst 1899 bei den Ring-Aufführungen in Bayreuth begrüßen, da durch Levis ständige Bayreuther Tätigkeit ein gleichzeitiges Abkommen Fischers von München unmöglich war. Fischer hatte aber 1875 und 1876 bereits bei den Proben und ersten Festspielen als »musikalische Assistenz« mitgewirkt. Auch er war ein vertrauter und bewußter Bayreuther. Die edle Schlichtheit, die sichere Ruhe, womit er 1899 dem großen Tongedicht zu einem lapidar wirkenden Eindruck verhalf, gewannen ihm viele neue zu den alten Freunden. Ein stilles, ernstes Empfinden, eine nach innen gekehrte Wirkung sind die Merkmale seiner Art der musikalischen Direktionsführung.

Der dritte in der Reihe der »Nibelungen-Kanzlisten« ist *Anton Seidl*, den uns, gleich Levi, bereits der Tod entrissen hat. Auch auf Seidl hielt Richard Wagner große Stücke. Bereits 1877 schrieb er: »Herr Anton Seidl hat mir seit fünf Jahren in der Vorbereitung der Aufführung meines Bühnenfestspiels, sowie bei den Aufführungen selbst, als sachverständiger Musiker fördernd zur Seite gestanden und sowohl für Einübung als Ausführung meiner Werke sich vorzüglich bewährt, so daß es mir jeden Augenblick möglich gedünkt hätte, erfordlichen Falles ihm die volle Direktion zu übergeben«. Das ist gewiß ein hohes Lob, wenn der Meister dem Schüler bereits 1876 so stark vertraute, daß er ihn sich unter Umständen als Vertreter eines Hans Richter denken konnte. Auch Angelo Neumann gegenüber spricht Wagner von den verborgenen Anlagen Seidls, die nur der fördernden Wärme bedürften, um selbst ihn in Bewunderung zu setzen, und er bittet den Direktor, dem Kapellmeister in diesem Falle mehr Befugnis einzuräumen, als dies für gewöhnlich Sitte sei. Seidl wurde dann bekanntlich der Dirigent jener ambulanten Aufführungen des »Nibelungenringes«, die Angelo Neumann allenthalben in größeren Städten veranstaltete, nachdem Wagner sich schweren Herzens hatte entschließen müssen, das Werk für Theater-Aufführungen preiszugeben.

Später wirkte der deutsche Kapellmeister zum Ruhme deutscher Kunst viele Jahre seines Lebens in Amerika. Aber er wurde dort nicht, wie leider so viele seiner Landsleute, selbst zum Amerikaner, sondern er machte vielmehr die Amerikaner zu Wagnerianern. Als er aber 1897 nach Bayreuth zurückkehrte, da wurden alle Erinnerungen aus der Epoche des »Nibelungenringes« und zumal aus der Entstehungszeit des »Parsifal« in ihm wach: hatte er doch als der Erste die Skizzen zu diesem Weihefestspiel unter des Meisters Augen kopieren dürfen. Jetzt aber war es ein Abschiednehmen von seiner künstlerischen Tätigkeit; denn bald nachdem er mit pietätvollster Rücksicht auf die Bayreuther Tradition und mit dem ihm eigenen ernsten und feierlichen Akzent das hehre Werk dirigiert hatte, wurde er uns — viel zu früh — durch den Tod entrissen. Es war, als hätte er aus dem Tempelkreise von Monsalvat nicht mehr hinausgedurft, um im öden Heidenland die Meisterkunst weiter zu lehren und zu künden. Mit der Leitung des Parsifal zu Bayreuth 1897 hatte Anton Seidl sein letztes musikalisches Wort gesprochen.

Inzwischen hatte die eigentliche Erbschaft Hermann Levis als Parsifal-Dirigent Dr. *Karl Muck* angetreten, der, einst ebenfalls bei Angelo Neumann in Prag wirkend, seit mehreren Jahren am Berliner Königlichen Opernhause beschäftigt ist. In Muck erblicken wir eine gewisse höchst feinsinnige akademische Korrektheit der Gesamtauffassung sowohl des zu dirigierenden Werkes, als auch seiner eigenen Aufgabe. Er wird niemals seine Person oder gar seine persönliche Anschauung auch nur im geringsten in den Vordergrund rücken. Ihm ist jeder Notenkopf, jede vom Komponisten vorgeschriebene Bezeichnung heilig: er respektiert sie mit erstaunlicher Gewissenhaftigkeit, die in ihrer Art natürlich dem aufgeführten Werk in höchstem Maße zu gute kommt. So gibt er uns auch das verschlungene Tongebilde des »Parsifal« mit der ihm eigenen peinlichen Akkuratesse, und er ist insofern als der respektvollste Wahrer Alt-Bayreuther Tradition zu bezeichnen.

Der modernste unter den »Modernen« hingegen ist *Richard Straufs*, der neben Mottl als Tannhäuser-Dirigent zu Bayreuth wirkte. Wenngleich auch bei Strauß offensichtlich zu bemerken ist, wie er seine Persönlichkeit stets dem Kunstwerke unterordnet und schon in seiner ganzen Art des Dirigierens nichts weniger, als ein Pultvirtuos ist, so macht sich doch in der Auffassung unbedingt ein stark moderner Zug geltend, der auch bei dem »Tannhäuser« in Erscheinung trat. Wenn diese moderne Auffassung so geistvoll ist, wie bei Strauß, so darf man sie sich sehr wohl gefallen lassen, zumal beim »Tannhäuser«, der etwas vom Typus des modernen Menschen in sich hat in seinen Kämpfen, in seinen Buß-Versuchen und -Entschlüssen, in seiner Lust und in seinem Leid, aus dem freilich dann opferbereites Mitleid bereits hinüberführt in das reine Reich der Erlösung.

Strauß war übrigens der erste Dirigent in Bayreuth, der nicht zu den unmittelbaren Schülern Richard Wagners gehörte. Aber er ist natürlich, wie alle großen modernen Dirigenten der Gegenwart der weiteren Bayreuther Jünger-Gemeinschaft zuzuzählen. Hatte er doch auch bei einem echten Bayreuther seine musikalische Erziehung genossen,

nämlich bei Alexander Ritter, dem bekannten Neffen Richard Wagners.

Als letzter in der Reihe der Dirigenten des Bayreuther Festspielhauses sei noch *Siegfried Wagner*, der Sohn des Meisters, erwähnt. Wir betrachten hier bloß seine Eignung als Orchesterleiter, und da zeigt es sich nach allem, was dieser Künstler bisher geleistet, daß auch er zu den Berufenen gehört, daß auch bei ihm das Bayreuther Erbe, schon allein nach der musikalischen Seite hin, ganz zu geschweigen von allem Dramatischen, in den besten Händen ist. Siegfried Wagner hatte schon vor 1896, in welchem Jahre er zum ersten Male einen Zyklus des »Ringes« dirigierte, in zahlreichen Konzerten sein hervorragendes Talent als Orchesterleiter bewiesen. Mit der Holländer-Ouvertüre, mit der feindurchdachten Wiedergabe vieler klassischer Kompositionen und anderem hatte er besondere Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Man fühlte, wie er schon damals trotz seiner Jugend die vorgeführten Werke beherrschte, wie er jede Pose vermied und doch eine markante Physiognomie zeigte, wie er sicher und bestimmt auftrat und wie er zumal für den genauen musikalischen Kenner durch viele Sonderzüge verriet, daß er nicht nur in den Geist der Werke eingedrungen war, sondern daß er bei der Einstudierung auch die liebevollste Sorgfalt und strengste Gewissenhaftigkeit hatte walten lassen. Im Laufe der Jahre haben sich diese Eigenschaften offenbar noch gesteigert und verstärkt: Siegfried Wagners Physiognomie als Dirigent hat ganz bestimmte Umrisse angenommen. Schon 1897 konnte Anton Seidl das hübsche Wort sprechen, wir besäßen jetzt unter den Dirigenten »den Wagner unter den Wagnerianern«. Wer je den »Ring« unter Siegfried gehört, wird erstaunt gewesen sein über die außerordentliche Verschmelzung des Bühnenbildes mit dem Orchester. Das liegt wohl in der offenbaren dramatischen Begabung des Künstlers begründet. Seine hochbemerkenswerten und durchweg mit hohem Lobe bedachten Regie-Leistungen bestätigen das. Ganz außerordentlich waren diese bei der Neu-Gestaltung des »Rheingolds« und der »Walküre«, und zumal bei dem »Holländer« von 1901 und dem »Tannhäuser« von 1904. Was hier durch Siegfried Wagner geschaffen worden ist, kann heut im einzelnen nicht erzählt werden: das aufzuzählen und recht zu würdigen erforderte in der Tat eine besondere Abhandlung; man lese die Holländer- und Tannhäuser-Eindrücke, die von berufenen Federn nach den Aufführungen in vielerlei Aufsätzen niedergelegt sind, und man wird die Vielseitigkeit dieser künstlerischen Taten bewundern! Das mystische Helldunkel, in welches sowohl nach der musikalischen, wie auch nach der ganzen darstellerischen Seite hin, einschließlich der wundersamen Beleuchtung, die gesamte Holländer-Aufführung in einheitlichstem Stile getaucht war, gab erst das richtige Bild dieses romantischen Dramas. Es war ein Eindruck von so tiefgehender Bedeutung, der andrerseits deutlich die absolute Richtigkeit des Dargestellten bewies, daß man eigentlich erstaunt war, wie der echte »Holländer« hier erst entdeckt ward. Nicht viel anders war es 1904 bei der Ausführung der Szenen im Venusberg des »Tannhäuser«, wo nur ernsteste Beherrschung der Materie und ein kongeniales Eingehen auf die Intentionen des Meisters den Gesamteindruck so einheitlich, so überwältigend gestaltete. Besonders bemerkenswert scheint mir, daß auch für Siegfried Wagner das Kunstwerk als solches durchaus sakrosankt ist, und daß er sich z. B. bei der Ausgestaltung des musikalischen Elements trotz starker individueller Züge niemals verleiten läßt, in der bloßen Musik oder im eignen Talent als Dirigent zu schwärmen. Zweifellos wird dem Bayreuther Kunstwerk die frisch und sicher zugreifende Kraft des jetzt 37-Jährigen noch zu manchem, schönen Siege verhelfen!

Neben Siegfried Wagner sind endlich noch auf den Plan getreten die Herren *Franz Beidler* und *Michael Balling*. Ersterer ist dem Hause Wahnfried verwandt geworden; er sowohl, wie Balling, der jetzt in Karlsruhe wirkt, haben sich in den letzten Jahren bereits bei mehreren Festspiel-Aufführungen als Orchesterleiter bewährt. Beide sind natürlich auch bei der »musikalischen Assistenz« tätig gewesen. Beidler hat zudem das Erbe des trefflichen Julius Kniese angetreten: er leitete die Stilbildungsschule zu Bayreuth, nachdem er mehrere Jahre in Rußland tätig gewesen. Michael Balling hat durch sein treffliches Wirken als Nachfolger Mottls in Karlsruhe seinen künstlerischen Ruf, den er bereits früher als Violinist genoß, befestigt und erhöht. Er entwickelt dort eine erfolgreiche und ersprießliche Tätigkeit.

So sehen wir Bayreuth auch nach der musikalischen Seite hin durch bedeutsamen künstlerischen Nachwuchs gesichert. Die Festspiele von 1906 werden dazu beitragen, den altbewährten und hochberühmten Ruf des Bayreuther Orchesters, an dessen Spitze die genialsten Künstler gestanden haben, aufs neue zu befestigen und zu erhöhen.

Lose Blätter.

Geschichte der Kirchenmusik in Mähren bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts.[1])

Von Bruno Weigl in Brünn.

Um den großen Reichtum des Stoffes der sich unter diesem Spezialkapitel der Musikgeschichte aufgespeichert hat, in diesem engen Rahmen mit Erfolg bewältigen zu können, müssen wir uns namentlich dort, wo jede Spur historischer Wahrheit schwindet und man nur vagen Vermutungen nachgehen kann, so kurz wie möglich fassen und auch nur jenen musikalischen Geschehnissen unser Augenmerk schenken, die, abweichend von der allgemeinen und der deutschen Kirchenmusikgeschichte, größere Beachtung verdienen.

Ob und inwieweit die slavischen Volksstämme noch vor Christi Geburt durch Krieg oder Handel mit griechischer und römischer Musik bekannt geworden sind, läßt sich schwer mit Sicherheit behaupten; dagegen geben uns mehrere bis auf unsere Tage erhaltene Choralgesänge aus dem 9. Jahrhundert nach Christo die bestimmte Kunde, daß zu jener Zeit bereits die Musik in den slavischen Ländern eine ausgedehnte Pflegestätte gefunden hat. Von diesen ersten Funden, die gerade aus jener Zeit stammen, da der erste christliche Bote und Bekehrer Methudius die christliche Lehre unter den heidnischen Mährern verbreitete, sind in erster Linie die aus dem benachbarten Böhmen herübergebrachten Kirchenmelodien: »Der Hymnus des heil. Adalbert« und »der

[1]) Quellenwerke: *G. Schilling*, Universallexikon der Tonkunst. *E. Bernsdorf*, Universallexikon der Tonkunst. *Chr. Ritter von d'Elvert*, Geschichte der Musik in Mähren und Schlesien.

Weihegesang auf den heil. Wenzel« zu nennen, die zu jener Zeit eine allgemeine Verbreitung gehabt und selbst noch in unseren Tagen, wenn auch bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet, gesungen werden.

Die ersten authentischen Nachrichten über das tatkräftige Eingreifen kirchlicher Würdenträger zur Hebung des katholischen Kirchengesanges in Mähren reichen bis auf die Amtstätigkeit des Olmützer Domdechanten Balduin (1190—1201) zurück, der nicht nur auf eigene Kosten eine Menge Choralbücher für seine Kirchengemeinde herbeischaffte, sondern auch selbst viele Melodien erfand, die in Handschriften bis heute erhalten sind. Aus den folgenden Jahrhunderten fließen die Nachrichten nur sehr spärlich. Wenn der Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz (1348), dessen Metropolitanrechte sich auch über Mähren erstreckten, und Kaiser Karl IV. an der Prager Domkirche eigene Psalteristen zum Dienste der Kirche bestimmten und daselbst auch eine eigene Singschule errichteten, so werden gewiß auch an der Olmützer Domkirche vom Markgrafen Johann (1350—1375) und dessen Nachfolger Jadok (1375—1411) ähnliche Einrichtungen getroffen worden sein. Gleich wie in Böhmen so entstanden auch in Mähren die Literaten-Gesellschaften, die sich zur Aufgabe stellten, bei den Feierlichkeiten der Kirche dem Volke die heiligen Gesänge anzugeben und vorzutragen. Diesen die Tonkunst in jeder Hinsicht fördernden Gesellschaften verdanken wir auch zahlreiche Denkmäler alter Kirchenmusik in Form von geschriebenen und gedruckten Meß- und Gesangbüchern sowie Canzionalen. Schon in jener Zeit gab es an Tondichtern keinen Mangel; aber eigentliche Talente, die nicht nur Neues schufen, sondern auch das Vorhandene für ihre Zeitgenossen und Nachkommen in Buchform in ein System zu kleiden wußten, standen nur sehr vereinzelt da. So der treffliche Sänger und musikalische Schriftsteller Johann Blahoslaw (1523—1606), der neben anderen gelehrten Werken ein »Librum de musica« und auch zahlreiche Gesänge schrieb; ferner der Vorsteher der Brüdergemeinde zu Altitschein in Mähren, Jakob Kunwaldsky, der unter dem Schutze der Zierotine, dieser einflußreichen Gönner der mährischen Brüder, 1572 und 1576 Canzionale in Olmütz drucken ließ. Geringere Bedeutung kommt dem lutherischen Pfarrer und Schriftsteller Tobias Zaworka und dem mährischen Bruder und Sänger Clemens Nigrin aus Zwittau zu.

Seit Karl IV. nahm die Zahl der größtenteils in böhmischer Sprache verfaßten geistlichen Lieder immer mehr zu, so daß schon in den ältesten Gesangbüchern mehrere Lieder für jede kirchliche Feierlichkeit anzutreffen sind. Sie sind wohllautende, gediegene, schulgerechte, zum Teil auch imponierende Melodien, die nicht nur als kostbares Vermächtnis aus jener Zeit, sondern auch dank ihrer reinen, ehrwürdigen und dabei einfachen Konturen gerechte Bewunderung verdienen. Bis zu der Mitte des 16ten Jahrhundertes wurde in den Kirchen bloß die reine Vokalmusik gepflegt, da man eine instrumentale Begleitung, selbst jene der Orgel mit der christlichen Andacht als unvereinbar erklärte und aus der Kirche verbannte. Erst als die herrlichen, monumentalen Werke Palestrinas an Verbreitung gewannen und dadurch dem allgemeinen Verständnis näher gebracht wurden, entschlossen sich auch die mährischen Klosterbrüder auf einer 1594 zu Prerau abgehaltenen Synode für eine, wenn auch vor der Hand nur »maßhaltende« Zulassung der Instrumentalmusik zum Gottesdienste. — Eine hohe Förderung erhielt von nun ab die Kirchenmusik durch die Bischöfe des Olmützer Bistums.

So hatte der Olmützer Bischof Stanislaus Pawlowsky den berühmten deutschen Tondichter Jakob Händel (sonst auch Hänel oder Gallus genannt, 1550—1591) als Kapellmeister zu seinem Dienste berufen, dessen musikalische Werke nicht nur in Mähren und Böhmen (wo er später an dem Hofe Rudolfs II. die Würde eines kaiserlichen Kapellmeisters bekleidete) sondern auch im Auslande zu hohen Ehren gelangten. Im Druck erschienen die berühmte Mottete »Ecce quomodo moritur justus« usw. Pawlowsky Nachfolger, der Kardinal Dietrichstein (1599—1636) bevorzugte fast ausschließlich italienische Tonkünstler, unter deren Leitung sich die Kirchenmusik der Vollkommenheit immer mehr näherte. Unter den Bischöfen Leopold Wilhelm (1637—1662) und Erzherzog Carl Joseph (1663—1664) ist nichts Nennenswertes hervorzuheben. Dagegen verdient der Bischof Carl Graf von Lichtenstein-Kastelkorn (1664—1695) als Freund und eifriger Förderer der Tonkunst gesonderte Beachtung; laut Angaben *Chr. d'Elverts* »erlegte er nicht nur zum besseren Unterhalte der Musiker an der Olmützer Domkirche ein Kapital von 20000 fl., sondern bestimmte auch für Kirchenmusik und das Kirchenpersonal an der Collegiatkirche in seiner Residenzstadt Kremsier gewisse Beträge, gründete daselbst 1688 ein, unter Leitung des Piaristen-Collegiums gestelltes bischöfliches Knabensänger-Seminar zur Verbesserung der Musik an der erwähnten Kirche und erlegte 1693 ein Kapital von 2000 fl. für den Unterhalt eines Musikrektors, eines Organisten und zur Bestreitung der Kirchenbedürfnisse.« Zur Erhaltung des Seminars stiftete er im Jahre 1688 noch ein Kapital von 15,000 fl. und vermehrte dasselbe außerdem im Jahre 1694 um 2600 fl. zur Besoldung eines tüchtigen Lehrers. Auch in Brünn entstand ein solches Seminar, dessen Bedürfnisse von einer Stiftung der Gräfin von Montani geb. Gräfin von Thurn-Valletassina (1648) gedeckt wurden. Anfänglich bloß für 6 Zöglinge bestimmt, die in den Wissenschaften und Künsten, insbesondere aber in der Musik von tüchtigen Meistern unterwiesen wurden, wurde später die Zahl von 6 auf 10—13 Zöglinge vermehrt, die mit Unterstützung der Brünner Musikfreunde alljährlich ausgezeichnete kirchenmusikalische Aufführungen veranstalteten.

Eine gesonderte Betrachtung verdient ferner das im Jahre 1575 von dem kunstbegeisterten Abte Sebastian I. Freytag von Cepyroch für 30 Knaben begründete Seminar in Bruck, das eine der hervorragendsten musikalischen Pflanzstätten Mährens wurde. An diesem Seminar und gleichzeitig als Organisten an der Brucker Klosterkirche war eine beträchtliche Anzahl tüchtiger Musiker und Komponisten tätig. Als einer der bedeutendsten aus ihrer Mitte wird der aus Lambach in Niederösterreich gebürtige Prämonstratenser Johann Wenzel Haiden (+ 1607) genannt, der nicht nur ein ausgezeichneter Musiklehrer sondern auch ein außerordentlich begabter Kirchenkomponist gewesen sein soll.

Ferner seien angeführt W. Reizek aus Jarmeritz (geb. 1652), A. Fleischmann aus Trebitsch (geb. 1660), Blasius Graff aus Brünn (1683—1728), berühmt durch seine Serenade und seine Messe, die ihm bei der Durchreise Kaiser Karls IV. durch Znaim dessen ausdrückliches Lob eintrugen, M. Dresner aus Prossnitz (geb. 1685), A. Nolbek aus Nikolsburg (geb. 1685), die beiden Virtuosen D. Wenighofer aus Wien (geb. 1706) und B. Linzbauer aus Unterrötzbach (geb. 1711), dann J. Hofmann aus Lultsch (geb. 1719), K. Christ aus Znaim (geb. 1727), H. Hackenwalder aus Zwittau (geb. 1755) und J. Neuwirth aus Hödnitz (1752—1784).

Nach der Auflösung des Brucker Prämonstratenserklosters durch Kaiser Joseph II. sank die Kirchenmusik an der einstmals so berühmten Stiftskirche bis auf die tiefste Stufe herab; von den reichen musikalischen Kunstschätzen des Kirchenchores hat sich weiter nichts erhalten als die mächtige Orgel, zwei Pauken und vier Trompeten, die allein bei der Aufhebung des Stiftes zum Gebrauch während des Gottesdienstes zurückgelassen

wurden. Einen vorübergehenden Aufschwung nahm die Kirchenmusikpflege daselbst erst durch den tüchtigen Musiker und Komponisten Joseph Fügerl (geb. 1775 zu Gnadlersdorf bei Znaim, gest. 1858), dessen besonderes Verdienst hauptsächlich darin bestand, durch mustergültige Aufführungen der hervorragendsten geistlichen Chorwerke wiederum den Sinn für wahre und echte Kirchenmusik geweckt zu haben. Von seinen eigenen Kompositionen, 2 Messen und 40 Einlagen, sind selbst heute noch einige auf dem Repertoire der benachbarten Kirchenchöre.

Auch aus den übrigen Prämonstratenserklöstern gingen mehrere bemerkenswerte Tonkünstler hervor, von denen folgende in Mähren gebürtig sind: S. Mitis aus Starožien (gest. 1600), der Orgelvirtuose F. X. W. Albrecht aus Brünn (1663—1730), der treffliche Violin- und Orgelspieler S. Ph. Glatz aus Malenowitz (1712—1771), G. Prochaska aus Butschowitz (1752—1807) und der bekannte Messenkomponist G. J. Strnischtě aus Rosoch (geb. 1784). Auch die Klöster anderer Brüderschaften zeitigten tüchtige Musiker, wie die Augustiner J. Trutsch aus Krönau (1701—1741), F. X. Richter aus Holleschau (1709—1789, bekannt durch Klavier-Kammermusik- und Instrumentalwerke sowie durch sein in den 70er Jahren erschienenesLehrbuch »Traité d'harmonie et de Composition«); A. Hacker aus Zwittau (gest. 1772); die Benediktiner Fr. Schmid aus Gebicz (geb. 1726), der Orgel- und Violinkomponist A. Habrich aus Busau (1736—1794), der außerordentlich fruchtbare Tonkünstler W. Müller aus Tyrnau (1767—1835; komponierte Messen, Instrumentalwerke und über 224 Opern, Singspiele und Pantomimen in Dittersdorfschem Stile) und der Piarist Brosmann (Pater Damasus) aus Fulnek (1731—1798; schrieb zahlreiche Offertorien, Graduale und über 50 Messen).

Was die Musikpflege außerhalb der Klöster betrifft, so erhielten sich aus jener Zeit die Namen mehrerer bedeutender Tonkünstler, unter denen folgende durch Kunst und Ansehen eine besondere Erwähnung verdienen.

R. Aucupatius, um das Jahr 1615 als Moderator in Römerstadt tätig, machte sich durch mehrere Kirchenkompositionen bekannt. A. F. Exler, um das Jahr 1680 Organist an der Mauritiuskirche in Olmütz. F. Blodig, ein gewandter Tonkünstler, der im Jahre 1712 als Kantor in Zwittau lebte und mehrere kirchenmusikalische Werke in Handschrift hinterließ. J. Franz aus Protzau (1729—1791) war ein eifriger Verbesserer katholischen Kirchengesanges; von seinen größtenteils religiösen Schriften seien hervorgehoben das »Schlesische Gesangbuch« (1768), das »Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuche« (1778). Aschermann, ein talentvoller Komponist, der um das Jahr 1750 als Regenschori in Zöptau lebte. H. Plachy aus Klenowitz (1760—1820), Schullehrer zu Dub, war ein ausgezeichneter Organist und tüchtiger Kirchenkomponist. J. C. Tobiaschek (gest. 1846) war Schulleiter in Teltsch und Verfasser mannigfacher geistlicher Kompositionen und theoretischer Schriften, von denen jedoch bisher keine in Druck erschienen. D. Pillhatsch aus Hof (1785—1866) wurde 1807 Domchoralist, 1820 wegen seiner ausgezeichneten Musikfachkenntnis zum Domkapellmeister in Olmütz ernannt. Seine musikalischen Werke, darunter Offertorien, Graduale, ein Miserere usw. fanden vielen Beifall und werden gegenwärtig im Archiv der Olmützer Domkirche verwahrt. Beranek aus Milonitz (gest. 1863), trefflicher Orgelspieler und fruchtbarer Komponist. war Organist in Brünn, später Domkapellmeister in Tyrnau und wurde schließlich als Theorieprofessor an die k. k. Präparandie nach Wien berufen. Er schrieb eine große Menge geistlicher Werke, die seinerzeit sehr geschätzt und vielfach aufgeführt wurden.

Die voranstehenden Ausführungen haben wohl zur Genüge bewiesen, daß die Pflege der Kirchenmusik in Mähren sich gewiß jedem anderen Lande, wenn auch nicht ebenbürtig, so doch würdig an die Seite stellen kann. Wenn auch bis jetzt ihrer geschichtlichen Entwicklung noch keine gesonderten Schriften gewidmet wurden, so wird man schon aus diesen knappen Mitteilungen erkannt haben, daß vieles hier noch der Vergessenheit entrissen zu werden verdiente und daß es sich lohnen würde, wenn einer oder der andere unserer Musikforscher diesem Spezialgebiete der Musikgeschichte seine Aufmerksamkeit zuwenden wollte.

Kunstverständnis.

In Deutschland nicht nur, auch in Italien, in Frankreich und überall hat im Theater jedermann ohne Ausnahme mehr Verstand als der Verfasser des Stückes, der Komponist der Oper, und wenn ein Maschinisten-Lehrling irgend eines Meisters Musikstück zu lang findet, so wird sich jeder beeilen, ihm recht zu geben gegen Gluck, Weber, Mozart oder Beethoven und Rossini. Unverschämte Auslassungen hat man z. B. an des letzteren »Wilhelm Tell« vor und nach der ersten Aufführung vorgenommen. Die Bühne ist eine Schule für Dichter und Komponisten, in der sie in der Demut Lektionen von Leuten erhalten, die keine Grammatik kennen oder nichts von einer Tonleiter wissen. Voreingenommen gegen alles, was neu und gewagt erscheint, fühlen solche Beurteiler nur Sympathie für Plattheiten und jeder nimmt sich das Recht, eine Vorschrift Boileaus zu befolgen, der sagt: »Setzet manchmal nur hinzu, aber streichet oft.« —

Striche und Korrekturen haben den Werken großer Komponisten manchen Schaden zugefügt, dasselbe Schicksal ist aber auch den Partituren älterer Meister durch Hinzusetzung moderner Instrumente geschehen. H. Berlioz erzählt, man habe z. B. in Paris in einem Konzert des Konservatoriums die Bemerkung gemacht, daß in dem Duo aus Glucks »Armida« (Geister des Hasses und der Rache) die Stimmen häufig durch einzelne Posaunenstöße verdeckt wurden und viel von ihrer Wirkung verloren. Wer diese Posaunen hinzugefügt hatte, ist nicht bekannt; in derselben Oper hat man in Berlin noch viel mehr hinzugetan, es ist deshalb am Platze, zu konstatieren, daß Gluck in Armida wie in Iphigenie in Aulis auch nicht eine Note für Posaune geschrieben hat. Man kann nicht etwa darauf antworten, daß Gluck wahrscheinlich in Armida auf die Anwendung der Posaune verzichtet habe, weil dieses Instrument damals im Orchester der großen Oper nicht vorhanden war, denn es spielt eine Rolle in »Alceste« und tritt im »Orpheus« auf, die beide vor Armida aufgeführt wurden.

Verwunderlich ist es auf jeden Fall, daß ein Tonsetzer, so groß und genial er auch sein mag, seine Instrumentation nicht einrichten darf, wie er es für gut hält, und daß es ihm nicht frei steht, den Gebrauch einzelner Instrumente zu vermeiden, wann und wo es ihm passend erscheint. Bekannte, ja berühmte Meister haben sich oft die Freiheit genommen, die Instrumentation ihrer Vorgänger zu verbessern und ihnen dadurch gewissermaßen aus dem Schatze ihres Könnens und ihres Geschmackes ein Almosen darzureichen. Mozart hat die Händelschen Oratorien instrumentiert, die göttliche Gerechtigkeit hat aber gewollt, daß ihrerseits die Opern Mozarts in England neu instrumentiert wurden und daß man »Figaro« und »Don Juan« mit Posaunen und großer Trommel verbrämte.

Spontini gestand eines Tages, so erzählt Berlioz, daß er, wenn auch mit größter Diskretion, den Blasinstrumenten, die schon in Iphigenie in Tauris vertreten waren, noch andere hinzugefügt habe. Zwei Jahre später, als er sich bitter tadelnd über solche Ausschreitungen äußerte, von denen er Zeuge gewesen war, und von schändlichen Verunglimpfungen der Toten sprach, die

sich nicht mehr verteidigen könnten, rief er aus: »Es ist ganz unwürdig, abscheulich! Man wird mich also auch korrigieren, wenn ich gestorben bin?« »Ach, lieber Meister« antwortete ihm Berlioz in traurigem Tone, »haben Sie doch auch Gluck korrigiert.« —

Selbst der größte Symphoniker, der je gelebt, hat solchen unqualifizierbaren Beleidigungen nicht entgehen können. Abgesehen von der Fidelio-Ouvertüre, die in England von Anfang bis zum Ende »verposaunt« wurde, hat man es an andern Orten gewagt, die Instrumentierung der C moll-Symphonie anzutasten.

Lina Reinhard.

Die Vertonung des Goetheschen Faust.

Zu den bedeutendsten Kompositionen Robert Schumanns, dessen 50. Todestag am 29. Juni war, gehören die »Faustscenen«. Außer Schumann haben viele andere Komponisten versucht, mit den Mitteln der Tonkunst dem großen Drama Faust beizukommen, die verschiedensten Wege sind von Musikern eingeschlagen worden, auf denen sie glaubten wenigstens den lyrischen Inhalt des Gedichtes mit ihrer Kunst ausdeuten zu können. Die Stücke, die der Dichter selbst als Lieder oder Chöre bezeichnet hatte, wurden zuerst zur Vertonung herausgegriffen, weil sie das Nächstliegende schienen und die Hilfe der Musik gewissermaßen verlangten. Franz Schubert begann sein Schaffen mit »Gretchen am Spinnrad« und schuf damit ein Meisterwerk; Beethoven komponierte das Lied vom König mit dem Floh. Eine lange Reihe trefflicher und schöner Leistungen für Bühnenaufführungen erstand von Eberwein über Pierson, Lassen bis zum neusten Faustkomponisten Bungert, aber doch kaum war ein Werk darunter, das der Erhabenheit des dichterischen Gehaltes entsprochen hätte. Andere wieder versuchten es, passende Stücke aus dem Faust für den Konzertgebrauch zu komponieren und hier brachte es Fürst Radziwil zu großer Beliebtheit; Robert Schumanns »Faustscenen« werden noch heute zu den bedeutendsten Schöpfungen des großen Romantikers gerechnet.

Von Textfabrikanten wurden Opernbücher zurechtgestutzt, z. B. für Gounods Margarete und Boïtos »Mefistofele«; ein Leipziger Musiker, Heinrich Zöllner, hat sogar den Wagemut gehabt, den Faust ganz so, wie Goethe ihn geschrieben, mit Monologen und Dialogen in Musik zu setzen, ein gänzlich erfolgloses Beginnen.

Die sinfonische Instrumentalmusik erschien vielen am besten geeignet, den ideellen Gehalt des großen Werkes auszuschöpfen. Liszt schwingt sich in seiner Faustsinfonie zu unvergleichlicher Höhe charakteristischer Tondichtung auf, Rich. Wagners »Faustouvertüre« ist wohl das vollendetste Stück dieser Gattung. Als eine Art weltlichen Oratoriums faßte der große, interessante französische Musiker Hektor Berlioz das Goethesche Meisterwerk auf, dem er den Namen: »Dramatische Legende« gab. Diese Bezeichnung und die Fassung des Ganzen in vier Teile, neunzehn Scenen und einen Epilog, wies schon gewissermaßen auf die Bühne hin, und so ist es geschehen, daß der Direktor des Theaters zu Monte Carlo, Günsbourg, im Jahre 1903 (man feierte damals den 100jährigen Geburtstag des Komponisten) den Gedanken faßte, die Berliozsche Vertonung auf die Bühne zu bringen. Der Erfolg des Unternehmens war ein großer, ausgesprochener und ermutigte die Opernbühnen vieler in- und ausländischer größerer Städte zur Nachahmung. Im Theater Monnaie zu Brüssel fand im Februar d. J. eine Erstaufführung statt und die Berechtigung der Bühnenbearbeitung wurde auch dort allgemein anerkannt. Die Partitur des Berliozschen Faust erleidet beim Übergang auf die Bühne (so sagt der Berichterstatter E. Closson in den »Sign. f. d. m. W.«) eigentlich keine Veränderung, die Handlung spielt in zehn Bildern, und bei guter Ausführung kann die großzügige Komposition nichts von ihrem Zauber verlieren.

Wenig bekannt dürfte sein, daß Berlioz im Alter von 25 Jahren bereits 8 dem Faust entnommene lyrische Stücke komponierte und als Op. 1 auf eigene Kosten drucken ließ. Mit einem begeisterten Widmungsschreiben schickte er zwei Exemplare der Komposition an den Dichter nach Weimar. Eine Antwort kam aber nicht; der Herr Geheimrat würdigte einer solchen weder Berlioz noch, wie im gleichen Falle, später den Deutschen, Franz Schubert.

Lina Reinhard.

»Komponistenrache.«

Als solche betrachtet der hübsche Artikel in No. 9 — »Notenmalerei usw.« — die Einfügung von 4 Takten der einst berühmten Arie »Di tanti palpiti« aus G. Rossinis Tancredo in den Schneiderchor auf der Pegnitz-Wiese in Rich. Wagners »Meistersingern«. Der deutsche Tonsetzer soll sich dadurch am italienischen haben rächen wollen »für die Spötteleien, denen sein ernstes Streben seitens des Komponisten des ‚Barbier von Sevilla' ausgesetzt war«. Es wäre wirklich eine harmlose und lustige Rache gewesen, die Rossinische Melodie als Schneidermusik darzustellen. Doch sollte es gar keine Rache, und konnte auch keine sein. Wagner schätzte Rossini hoch und erzählt uns selbst, daß die umlaufenden Gerüchte von einer Verspottung seiner durch den Italiener auf böswilliger Erfindung beruhten. Rossini versicherte ihm bei einem Besuche, man dürfe ihn (der von sich recht bescheiden dachte), nicht so niedrig achten, daß er zu den schalen Verspöttern ernster Bestrebungen gerechnet werden könnte. »Durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte — schreibt Wagner über seinen Besuch — machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war.« — Das geschah im Jahre 1860. Erst 1866 aber begann der Meister mit der Komposition der »Meistersinger«, in denen sich das vermeintliche musikalische »Rache-Zitat« befindet. Ich meine nun, Wagner habe sich durch Übernahme der Phrase nicht an Rossini rächen, er habe ihn dadurch vielmehr ehren wollen. — Man hörte früher im Volke häufig die hier in Betracht kommende Tankred-Melodie mit dem Texte singen: »Nach so vielen Leiden reich mir 'mal die Kümmelpulle her!« Daher hatte ich immer die Auffassung, der Meister habe sie den als Hasenfüßen verschrieenen Schneidern in den Mund gelegt, um anzudeuten, daß sie sich den Mut erst antrinken müßten. Während sie also singen, daß ein Schneider Mut und Verstand habe, deutet der Schelm Wagner durch die Musik an, daß er beides erst aus der Schnapsflasche beziehe. So höre ich seit 1870 aus dem entzückend komischen Chore: »Als Nürenberg belagert war« neben den Worten der Helden von der Nadel: »Der viel Mut hat und Verstand« immer des Meisters Stimme: »Reich mir 'mal die Kümmelpulle her!« Und ich freue mich dann des Spötters Wagner und gedenke des liebenswürdigen Rossini, an dem sich zu rächen der deutsche Meister gar keinen Grund hatte,

den zu ehren er aber wohl die Absicht gehabt haben kann. Ein Stückchen des längst gestorbenen Tankred lebt frisch in den »Meistersingern« fort. R. F.

Kirchenmusik in Hagenow i. M.

Mit großem Interesse habe ich die Programme der musikalischen Veranstaltungen des »Gemischten Chors« in Hagenow i. M. durchgesehen. Sie umspannen den Zeitraum von 1886 bis 1906 und geben Zeugnis von einem zielbewußten Streben der Vereinsleitung. Der musikalischen Kräfte in der kleinen Stadt sind es wenig, um so bewundernswerter ist es, was mit ihnen gewagt und durchgeführt wurde. Schumanns vier Balladen »Page und Königstochter«, Chöre und Soli aus Bachs Himmelfahrtskantate, das Passionsoratorium von Heinrich Schütz in der Bearbeitung von Riedel (4 Mal), der Elias und Paulus von Mendelssohn, die Kantaten von Bach: »Gotteszeit ist die beste Zeit«, »Dazu ist erschienen der Sohn Gottes«, »Gott der Herr ist Sonn' und Schild«, »Bleib' bei uns, denn es will Abend werden«, Samson von Händel, Die Glocke von Romberg, eine große Zahl von Motetten und Liedern, Instrumentalsätze usw. wurden aufgeführt. Hatte man kein Orchester zur Verfügung, so behalf man sich mit Streichquartett und Klavier oder Orgel als Begleitung. Ein Bravo dem Vereine und namentlich seinem Leiter, Herrn Rechtsanwalt *Steinmann* in Hagenow. R.

Deutschland, Deutschland über alles!

Der Königl. Musikdirektor *M. Koch* in Stuttgart hat eine neue Weise zu unserer Nationalhymne geschrieben. Der Verlag derselben, Albert Auer in Stuttgart schreibt zur Herausgabe derselben:

Bekanntlich ist die Weise, nach der unsere Nationalhymne »Deutschland, Deutschland über alles« gesungen wird, österreichische Anleihe. Wir Deutschen haben den schönsten und reichhaltigsten Liederschatz, borgen aber für den ersten und wichtigsten nationalen Hymnus fremdes Gut! Darüber wurde im Kreise derer, die mit nationalem Bewußtsein musikalisches Verständnis verbinden, von jeher Beschämung empfunden.

Der wehende Gruß der deutschen Trikolore: »Deutschland, Deutschland über alles« soll bei patriotischen Feiern, an nationalen Gedenktagen in uns mitklingen mit dem kraftvollen Ausdruck deutschen Geistes und deutscher Kraft.
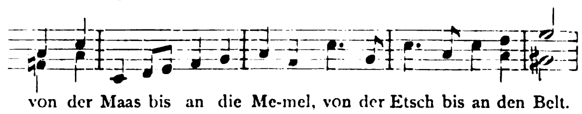
Einen kernhaften Sang, der in seiner frischen Art die jungen Gemüter schon beim Einüben begeistern, jeden Deutschen, mag er politisch gefärbt sein, wie er will, bei patriotischen Anlässen befeuern wird, bietet hiermit der kgl. Musikdirekter *M. Koch*-Stuttgart.

Es ist zu hoffen, daß seine markige Weise zu »Deutschland, Deutschland über alles«, den Weg in die deutschen Lande und Herzen finden wird.
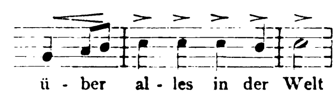
Wo schon das Ausland dem Deutschtum zu huldigen Gelegenheit hatte, war man noch immer in Verlegenheit darüber, mit welchen Klängen das stolze deutsche Banner eigentlich zu begrüßen wäre. Denn man weiß allerorts: die Weise zu »Deutschland, Deutschland über alles« gehört den Österreichern, die Weise zu »Heil unserm König, Heil!« den Engländern, »Wir treten zum Beten« ist altniederländisch. So sind es vielleicht die Klänge eines Militärmarsches, welche die deutsche Flagge begrüßen und der Ausländer lächelt über den sangesfrohen deutschen Michel, der für seine teuersten Gefühle wohl die passenden Worte, aber keine eigenen Noten hat.

Mögen darum Schulen und Schulbehörden, Turn-, Militär-, Krieger- und politische Vereine es als eine Ehrensache betrachten, dem deutschen Volke endlich zu einem eigenen Nationalgesang zu verhelfen.

Wir bezweifeln, daß die Melodie Erfolg hat. Schon vor ca. 18 Jahren mißglückte ein ähnlicher Versuch mit einer Melodie, die im »Chorgesang« von einem Anonymus veröffentlicht wurde und von *Faißt* herrühren sollte. Die Haydnsche Melodie ist dem Deutschen in Fleisch und Blut übergegangen, und es wird schwer halten, sie da wieder heraus zu bringen. Zudem fehlt es der Kochschen Melodie an Stärke und echter Volkstümlichkeit. Sie steht in C dur und bewegt sich im 4. Takt nach der Dominante G. Dann wird sie folgendermaßen fortgeführt:



Nach dem G dur wirkt die F durzeile matt, der Oktavensprung — namentlich in Verbindung mit der schlechten Wortdeklamation — ist nicht volkstümlich. Der Schluß



fährt mit seinem viermaligen c auf einem toten Gleise. So werden wir wohl auch in Zukunft noch die österreichische Weise singen. E. R.

Die VII. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins am 26. und 27. Mai in Neuenburg

brachte in drei Konzerten eine Reihe von Kompositionen zur Erstaufführung, die als ein neuer Beweis dafür gelten dürfen, daß der noch junge Verein außer den weit über die Grenzen ihres Heimatlandes hinaus bekannten Komponisten wie Friedrich Hegar, Hans Huber, Friedrich Klose, Lothar Kempter noch andere schöpferische Talente zu seinen Mitgliedern zählt, die mit Recht Anspruch darauf machen dürfen, von der gesamten musikalischen Welt beachtet zu werden. Ohne Bedenken darf man konstatieren, daß die Anzahl der über der Grenze des Mittelmäßigen stehenden Werke jene der darunter einzuschätzenden erheblich übersteigt, ja man darf, wenn man nicht allzu kritisch urteilt, sogar behaupten, daß die 14 Nummern, welche die Programme der beiden großen Orchesterkonzerte bildeten, durchweg als erfreuliche Proben für das Können ihrer Schöpfer gelten durften, und daß eigentlich nur das Kammermusikkonzert einzelne minderwertige Kompositionen aufwies. Ich selbst hatte leider nicht Gelegenheit, dem letzteren beizuwohnen, und gebe bezüglich desselben nur die Meinung wieder, wie sie im allgemeinen bei einem sachverständigen Publikum zum Ausdruck kam. Hiernach galt eine Sonate in D dur für Klavier und Violine von *Woldemar Pahnke* (Genf) als schwächste der Schöpfungen, die gelegentlich des Festes aus der Taufe gehoben wurden. Ein Satz aus einer Sonate tragique für Orgel von A. Denéréaz (Lausanne) wurde als sehr unklar, ein Streichquartett von *Emmanuel Moor* (Onchy) als wenig originell bezeichnet, ebenso wurden die Lieder mit Streichquartettbegleitung von *Henry Marteau* (Genf) als nur teilweise gelungen geschildert; gut gefielen dagegen die Lieder am Klavier von *Emile Lauber* (Neuchâtel) und *Georg Haeser* (Basel), sowie drei Orgelstücke von *Otto Barblan* und allgemein entzückt war man von den Vokalquartetten mit Klavierbegleitung von *Josef Lauber* (Genf).

In den beiden Orchesterkonzerten bildeten die Sinfonien von *Hans Huber* (Basel) und *Peter Fassbaender* (Luzern) die Höhepunkte. Erstere, eine »romantische« Sinfonie in F dur mit dem Titel »Der Geiger von Gmünd« ist mit dem obligaten Violinsolo dessen Hauptmelodie im Mittelpunkte der ganzen Sinfonie steht, ein originelles Werk, voll von geistreichen und poetischen Einfällen, glänzend durch eine farbenprächtige Instrumentation. Der Komposition liegt das bekannte Gedicht von Justinus Kerner zu Grunde, aus dem sich Huber folgendes Programm zurechtgelegt hat: I. Satz. Heimat (Pastorale), Ausfahrt (Thema mit Variationen: durch weite Ebenen, durch Wälder — begegnet fahrendem Kriegsvolk — begegnet seiner späteren Geliebten — wird vom Sturm überrascht), Wunder in der Kapelle der heiligen Cäcilie. 2. Satz. Des Geigers Lieder, Liebe und Leid. 3. Satz. Andante marciale (Henkersmarsch), Allegro appassionato-Maestoso (Das zweite Wunder). Das ganze ist ein an abwechselnden Momenten fast überreicher Vorwurf, der einem so genialen Künstler, wie Hans Huber, eine willkommene und überlegen ausgenützte Gelegenheit bot, die Farben seiner wohlausgestatteten Palette zu einem prächtigen Tongemälde zu mischen.

Ganz anders in ihre Anlage ist die stilvolle Sinfonie in F dur von Fassbaender, deren Hauptvorzüge in ihrer Frische und Leichtigkeit, sowie in der geschmackvollen Art liegen, mit welcher den einzelnen Instrumenten dankbare Aufgaben zugewiesen sind. Ohne übertriebene Klangmasseneffekte wirken die vier Sätze: Allegro vivo ed energico — Adagio — Allegretto quasi andante — Allegro ma non troppo con fantasia ungemein wohltuend, man möchte fast sagen, wie ein klassisches Werk auf den Hörer.

Starken und vollauf berechtigten Erfolg hatte auch *Josef Lauber* (Genf) mit seinem leider etwas sehr lang geratenen Violinkonzert; daß es — von *Henry Marteau* mit vollendeter Meisterschaft gespielt — trotz seiner Länge vom ersten bis zum letzten Takt fesselte, spricht am besten für seine Güte. Als homo novus debütierte sehr glücklich *Paul Benner* (Neuchâtel) mit einem Werke für Sopransolo, gem. Chor und Orchester: Mortuus pro nobis, welches sich durch einen wunderbaren Stimmungsgehalt ebenso sehr auszeichnet, wie durch eine gleichmäßig großartige Behandlung von Chor und Orchester. Ebenfalls herrlich in der Erfindung, aber weniger einheitlich als das vorgenannte Werk ist der sinfonische Prolog zu Spittelers »Olympischer Frühling« von *Walter Courvoisier* (Basel), während ein sinfonisches Gedicht von *Fritz Brun* (Bern) mit dem Titel »Aus dem Buche Hiob« wohl verrät, daß sein Autor fleißig die Ausdrucksmittel des modernen Orchesters studiert hat, in seiner gewaltsamen Modernität aber ziemlich kalt läßt. Auch die Wirkung des von *Ernst Isler* (Zürich) für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester komponierten Tiedgeschen Gedichts »Die Quelle« — an und für sich eine starke Talentprobe — wird beeinträchtigt durch die unmotivierte Wuchtigkeit, mit der hier einem schlichten Text Gewalt angetan wurde. Im Gegensatz hierzu hat *Carl Vogler* (Baden) ein Gedicht von Johanna Ambrosius »Das letzte Lied« für gemischten Chor und Orchester mit einfachen Mitteln, aber sehr stimmungsvoll vertont. Sehr gefälligen Chorsatz haben zwei Weihnachtslieder (für Frauenchor mit Orchester) von *Jacques Ehrhardt* (Mülhausen) und ein Werk für gem. Chor und Orchester »Moisson« von *Eduard Combe* (Lausanne) aufzuweisen. *E Jaques-Dalcroze* (Genf) hat sich diesmal mit einer Tragédie d'amour in 7 Bildern (für Sopran und Orchester) auf ein Gebiet begeben, auf welchem er, der Meister graziöser Musik, gar nicht zu Hause ist. Er schuf textlich und musikalisch eine Art dramatische Szene, die trotz einzelner musikalischer Schönheiten recht grob und aufdringlich wirkt, und ihren nicht geringen Beifall wohl in erster Linie einer ausgezeichneten Wiedergabe der Solopartien durch Frau Nina Faliero-Dalcroze, die Gattin des Autors, verdankte. Zum besten, was uns das Fest bescherte, gehört die ungemein zarte und poetische Vertonung, welche *Gustav Doret* (Paris) dem Gedicht Recueillement von Baudelaire (für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung) zuteil werden ließ. Außer 2 sinfonischen Gedichtchen »Winter« und »Frühling« von *Ernst Bloch* (Genf), an denen man die geschickte, reizvolle Instrumentation mehr als besondere Originalität hervorzuheben berechtigt ist, wären noch die »Lebenden Fackeln« zu erwähnen, ein Teil aus *Edgar Munzingers* Nero-Sinfonie, welchen man aus Pietät für den Ende letzten Jahres zu Basel verstorbenen Tonkünstler in das Programm aufgenommen hatte.

Die Wiedergabe der einzelnen Werke durch das Münchener Kaim-Orchester war ausgezeichnet.

E. Trapp.

Salome.

Musikdrama in einem Aufzuge von *Rich. Straufs*.
Erstaufführung in Leipzig am 25. Mai 1906.

Heute fand im hiesigen »Neuen Theater« die seit vielen Wochen mit dem sorgfältigsten Fleiß vorbereitete und von allen Seiten, mit Ausnahme einer sogleich zu erwähnenden Minderheit, mit der höchsten Spannung erwartete Erstaufführung der »Salome« von *Richard Straufs* statt, dieses eigenartigen Werkes, das nur $1^3/_4$ Stunden lang ist, und doch als abendfüllend angesehen werden muß, weil nämlich alle Beteiligten einschließlich der Zuschauer nach diesen $1^3/_4$ Stunden zu Ende mit ihrer Spannkraft sind, und das trotz dieses geringen Umfanges eine solche Sensation erregt hat! Die erwähnte Minderheit bestand aus einigen Personen, die, ohne von der Musik eine Note zu kennen und kennen lernen zu wollen, das Werk des Stoffes wegen, wie anerkannt werden darf, in der besten künstlerischen Absicht, a limine ablehnten. Ihr Gedankengang ist: Der wahre Künstler hat die Kraft »kunstfeindliche Stoffe abzuwehren«. Salome ist pervers. Die Perversität ist kunstfeindlich. Wäre Strauß ein wahrer Künstler, so hätte er diesen Stoff abgewehrt, d. h. nicht komponiert. Da er ihn komponiert hat, ist er kein wahrer Künstler, sein Werk also kein Kunstwerk. Und deshalb hat es kein Kunstinteresse. Quod erad demonstrandum.

Ich will diesen Beweisführern einstweilen zu bedenken geben, daß sie recht viel beweisen, vielleicht mehr als sie wollen und als ihnen lieb ist. Ist nicht Klingsor im »Parsifal«, der

»ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöten,
an sich legte die Frevlerhand«,

der als Kundry »grell lachend« fragt:

»Ha! ha! — bist du keusch?«

sie wütend und dann in finsteres Brüten versinkend, anfährt:

»Was frägst du das, verfluchtes Weib? —
Furchtbare Not!
So lacht nun der Teufel mein,
Daß ich einst nach dem Heiligen rang!
Furchtbare Not!
Ungebändigten Sehnens Pein!
Schrecklichster Triebe Höllendrang,
Den ich zu Todesschweigen mir zwang«,
usw.

ebenfalls eine perverse Figur? Ich bitte also nun in dem wiedergegebenen schön geschlossenen Beweise an die Stelle von Salome Klingsor und an die Stelle von Strauß Wagner zu setzen. Sturm der Entrüstung! Aber worüber denn, meine Herren? Über — Ihren Beweis? Aber ich bin ja bezüglich dieses Beweises einer Meinung mit Ihnen!

Es ließe sich also etwa sagen, daß die Perversität unter gewissen Umständen **kein** kunstfeindlicher Stoff ist, wenn sie nämlich eine künstlerisch notwendige Folie ist. Das ist sie im »Parsifal«, da dem Parsifal die schlimmste Hölle von Zauber-Reizen in Klingsors Garten entgegentreten muß, soll er anders die Hoheit gewinnen, die allein ihn als wahrhaft berufenen Gralshüter erscheinen läßt. Das kann sie in der »Salome« sein, wenn dem Propheten und Asketen Jochanaan die ganze üppige, an den Wahnsinn streifende komplizierte Fäulnis der dem Untergang geweihten alten Welt gegenübergestellt wird. Die Perversität der Salome ist gleichsam eine Efflorescenz dieser Fäulnis und ihr Symbol.

Der Musiker Richard Strauß gewann aus diesem Stoff neue Anfeuerung, an den letzten Grenzen der Kunst und des Lebens zu rütteln, uns wahrhaft unerhörtes zu sagen. Er hat das Werk nicht aus Freude am Perversen als solchem komponiert, sondern weil »es ihm lag«, wie er sich äußerte, und es mußte ihm, dem Komponisten von »Tod und Verklärung«, des »Don Juan«, des »Heldenlebens«, aus den angeführten Gründen liegen.

Ich getraue mir daher, die musikalischen und künstlerischen Absichten des Komponisten zu verteidigen. Damit scheidet die Perversität als Gegenstand des Vorwurfs aus. Eine ganz andere Frage ist freilich die, wieweit die dramatische Behandlung des Stoffes eine Verwirklichung der dargelegten kühnen und weitreichenden Absichten enthält. Darüber maße ich mir nach einmaligem Hören kein Urteil an. Aber das eine steht fest: daß die dargelegten Absichten und künstlerischen Potenzen genügen, um die Salome überall des persönlichsten Interesses der Kenner und der Sensation der großen Menge sicher erscheinen zu lassen.

Die Musik ist von einer technischen Schwierigkeit, sowohl, was die Instrumentisten als was die Sänger angeht, von der man sich, ohne sie gehört zu haben, kaum eine Vorstellung bilden kann. Alles Massive ist in Bewegung aufgelöst. Daß unsere Künstler trotzdem mit der Aufgabe recht gut fertig geworden sind, beweist, daß die Leipziger Oper im stande ist, mindestens in einem Ausnahmefalle Gutes zu leisten, und läßt erhoffen, daß gesundete Theaterverhältnisse diesen Ausnahmefall zwar nicht zur Regel, aber doch minder selten machen werden.

Im einzelnen sei die Leitung durch Kapellmeister Hagel, die Salome von Frau Dönges, der Jochanaan des Herrn Soomer und die Herodias von Frl. Sengern hervorgehoben. Dr. Max Arend.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juni. Es hat viel Lärm in dem Hause gemacht. In der Philharmonie nämlich, während die Musik-Fachausstellung stattfand. Nun ist ja Musik gewöhnlich mit einigem Geräusch verbunden. Sie hätte aber auf die Hälfte der täglichen Ausstellungszeit beschränkt werden können. Und sollen. Dann würde man in den übrigen Stunden ungestört haben schauen und lernen und genießen können. Trommel und Orgel, Posaune und Klavier, Pauke und Geige, Harmonium und Phonola — ihr Durcheinander hätte man sich schon können gefallen lassen (allenfalls!), aber das greuliche Gekreisch der Grammophone war unausstehlich. Mußte es sein? Wie es scheint, ja. Denn gerade was unkünstlerisch, was geschäftsmäßig war, hatte die Kosten der Ausstellung zu tragen. So kann man es wohl bedauern, darf es aber nicht verurteilen, daß die Ausstellung an einen Jahrmarkt erinnerte. Oder zarter ausgedrückt, daß sie mehr einer Gewerbe- als einer Kunstausstellung glich. Mir schien es nicht, als seien ihre wertvollen, zum Teil kostbaren Schätze recht zur Geltung gekommen. Wenigstens bin ich — allerdings am Vormittag, bald nachdem die Tore des Gebäudes geöffnet wurden — stundenlang allein oder mit nur sehr wenigen in den Sälen umhergewandert, die seltene oder alte Instrumente, die interessante Notenstiche und -drucke, die so kostbare Manuskripte enthielten. Vom alten Bach und seinen Söhnen, von Händel und Haydn, von Mozart und Beethoven, von Weber, Wagner, Marschner, Spohr usw. usw. usw.! Da hatte man u. a. die h moll-Messe vor Augen und die Matthäuspassion, auch das Wohltemperierte Klavier, die Zauberflöte und den Fidelio, die Neunte Sinfonie, den Freischütz und vieles, vieles andere Große. Wer hätte das alles ohne die tiefste Rührung und Ehrfurcht betrachten können! Dazu kamen dann Neumen und die verschiedenartigsten Tonschriftzeichen vieler Länder und Jahrhunderte, Meistersinger- und Meßbücher usw. Nur wenige der Besucher sahen sich die Entwicklung der Klaviere vom Monochord, Clavichord, Clavicymbal und Hammerklavier zum heutigen Flügel an, wenige dessen heutige einzelne Taste, deren Mechanismus weit reicher ist als die eines ganzen alten Klaviers mit seinen Stiften oder Federkielen. — Vieles von diesen Dingen findet man ja in unseren öffentlichen Instituten, vieles aber ist Privatbesitz. Alles so nahe nebeneinander stehend, während so vieler Stunden zu betrachten und so leicht zu erreichen — das trifft sich so bald nicht wieder. Und doch wäre es wünschenswert und ließe sich schon ermöglichen. Es müßte dann aber vorher dem großen Publikum bekannt gemacht werden, wie viel Seltenes ihm da zu schauen vergönnt wäre.

Eigentümlich berührte das Schriftstück, auf dem Joachim sich noch gemeinsam mit Wagner, Liszt und Bülow unterzeichnet hat. Und seltsam muteten Blätter aus Beethovens Küchenbuche an, darauf der arme, gegen seine Bedienung mißtrauische taube Mann eigenhändig verzeichnet hat, wie viel Kreuzer für Leber (Löhber), Fleisch, Butter (Buhder), Sauerampfer usw. ausgegeben war. Von Lortzing lag eine Quittung aus, der zufolge er in Detmold, wo er im Jahre 1826 ans Hoftheater engagiert wurde, monatlich 100 Reichstaler Gage bezog. Das war doch gewiß für jene Zeit und für das noch mehr als heute weltfremde Städtchen eine recht achtbare Summe. Der gute Lortzing hatte immer anständige Gagen, die durch seine Kompositionen und die Gage seiner Frau noch vermehrt wurden. Indes die Fabel, daß die Nation ihn habe im Elend sterben lassen, schafft man nicht aus der Welt.

Die Königliche Oper geht ruhigen Schrittes im gewohnten Geleise Ihren Spielplan scheint sie zunächst nicht erweitern, scheint Gluck, Weber und Marschner nicht ausgiebiger berücksichtigen zu wollen. Sänger und

Sängerinnen erschienen als Gäste, ohne sich Anwartschaft auf eine feste Stellung errungen zu haben, soweit sie eine solche erstrebten. — Ins Neue Königliche Operntheater zog als Opernleiter wieder Hofrat *B. Koebke* mit einer für den Sommer gewonnenen Gesellschaft, deren wertvollstes Mitglied Kapellmeister Dr. *Kunwald* ist. Schwerer ist der Stand dieser Oper jetzt, als noch im vorigen Jahre, denn sie hat neben mehreren Bühnen, die jetzt die Operette pflegen, noch die Komische Oper neben sich, die während des Sommers täglich zu ermäßigten Preisen Hoffmanns Erzählungen aufführen will. Die Koebkesche Oper — die Leser wissen, daß es die frühere Krollsche ist — begann nicht glücklich mit Batka-Blechs Bühnenwerke »Alpenkönig und Menschenfeind«. Der Aufführung leuchtete kein günstiger Stern, aber auch das Werk selbst sprach das Publikum nicht an. Es ist von anderer Seite in diesen Blättern schon ausführlich besprochen worden, so daß ich es nicht weiter zu charakterisieren brauche. Von den bisherigen Gästen dieser Bühne seien nur *Alberti* und Dr. *Briesemeister* erwähnt. Jener, als Bühnenvirtuos genommen, hat Anspruch auf Beachtung. Seine stählernen zweigestrichenen C entzücken das Publikum. Dieser, als Künstler durch seine Stimmittel beschränkt, befriedigte als Fra Diavolo. Mehr nicht. — Auf einer unsrer kleinen Bühnen, im Neuen Theater, gibt man seit Anfang Mai täglich Offenbachs »Orpheus« in glänzender Ausstattung. *Oscar Fried* bringt die Ouvertüre ganz prächtig heraus, auch die andere Musik, soweit sie sich aufs Orchester beschränkt. Singen können die Darsteller nicht. Schade!

Wieder gaben zwei Männerchöre hier Konzerte, der Basler und ein Finnischer. Darüber ist jedoch nichts von Belang zu sagen. Ihre Bedeutung ist mehr nationaler oder sozialer als musikalischer Art. — Herr *Karl Straube* von der Leipziger Thomaskirche gab zwei Orgelkonzerte, das zweite aus lauter herrlichen Tonstücken J. S. Bachs bestehend. Er ist wohl der bedeutendste lebende deutsche Orgelspieler. Ein angesehener hiesiger Kritiker meinte schon nach dem ersten dieser Konzerte, bei aller Hochachtung vor ihrem Veranstalter dürfe doch nicht verschwiegen werden, daß solche Orgelvorträge keine rechte künstlerische Befriedigung gewähren könnten. — Ich selbst spreche meine Ansicht darüber nicht mehr aus. Weiß ich doch heute, daß ich in ein Wespennest träte, wenn ich gegen die Orgel als Soloinstrument sprechen wollte. Daß sie ihrer Geeignetheit zu einem solchen durch die Neueinrichtungen in ihrem Bau etwas näher gekommen ist, habe ich zu meiner Freude in dem Straubeschen Konzert erfahren, ohne meine Grundanschauung aufzugeben.

Rud. Fiege.

Bielefeld. Die überreiche Saison klang in erhebendster Weise aus mit Bachs hoher Messe in H moll, die der Musikverein (*W. Lamping*) mit unerheblichen Streichungen aufführte. Draußen frisches, knospendes Maiengrün, blauer Himmel, Lerchentriller! Drinnen in der großen Tonhalle unseres romantischen Johannisbergs eine andächtig gestimmte Menschenmenge, ergriffen den tiefsten und heiligsten Offenbarungen in Tönen lauschend, die je ein Menschengeist ersinnen konnte. Kann das erschütternde Drama der Osterwoche packender zum Herzen sprechen als in dem »Qui tollis«, »Et incarnatus« und »Crucifixus«? Oder, um eine andere Seite des Riesengeistes Bach, den Hans von Bülow einmal mit Dante vergleicht, zu streifen: Wo fände man glänzendere Belege für den Realisten und Tonmaler Sebastian Bach, der »der Ausdrucksfähigkeit der Worte in ihre letzten Spitzen und Tiefen nachgeht«, als in diesem Koloß? Der vortreffliche Musikvereinsleiter hat mit der durchweg gelungenen Wiedergabe des größten Chorwerkes, das je geschaffen wurde, eine musikalische Tat vollbracht, wie sie durch die Aufführungen größerer Chorinstitute kaum überboten werden dürfte. Bielefeld darf stolz darauf sein, einen so hervorragenden[1]) Bachkenner und Interpreten wie Meister *Lamping* zu besitzen. Hut ab vor einem Dirigenten, der ein derartiges Kunstwerk so gut wie nach dem Gedächtnis leitet! Das städtische Orchester war durch die Monatsoper im Stadttheater alltäglich stark engagiert. So mußte in den Dortmunder Philharmonikern Ersatz gesucht werden. Die Herren rechtfertigten ihren Ruf glänzend. Des Herrn Konzertmeisters *Schmidt-Reinecke* (Solovioline) sei besonders anerkennend gedacht. Von den Gesangssolisten errang die Palme die treffliche Altistin Frl. *Maria Philippi*, in Ruhe, Auffassung, Empfindungsadel und Keuschheit des Ausdrucks, eine Bachsängerin comme il faut. Die Leistungen der Frau *Kahnbley-Hinken* (Sopran) wie der Herren *Kolmann* (Tenor) und *Heß van der Wyck* zeugten gleichfalls von gutem Verständnis Bachscher »Höhenkunst«, wenn auch hie und da mehr Größe und Tiefe der Auffassung zu wünschen übrig blieb. — In der Monatsoper gastierte u. a. der »Star« Signora *Prevosti* in ihrer Glanzpartie »Violetta« (a. »Traviata«); auch an Wagner (»Meistersinger«, »Walküre« usw.) wagte man sich heran mit verhältnismäßig gutem Gelingen. — In einem Wohltätigkeitskonzerte, von welchem ich nur dem 1. Teile anwohnen konnte, erfreuten die hervorragendsten Lehrkräfte des Konservatoriums durch ihr vereintes Wirken. Herr *Hans Hermanns* spielte mit seiner Gattin Rob. Schumanns Op. 46, Andante mit Variationen für 2 Klaviere auf klangvollen Ibach-Flügeln in hoher künstlerischer Vollendung. Frau *Marie Hermanns-Stibbe* spendete als Solistin Chopin, Nocturne in fis, und Liszt, Harmonies de soir, in poetischer Auffassung und mit glänzender Technik. Frl. *Daeglau* (Mezzosopran) sang G. Henschel, Morgenhymne, Lieder von Rubinstein, Brahms, Schumann, H. Wolf u. a. mit bestem Gelingen. Die Harfenbegleitung, die Herr *Max Haupt* zu 3 Liedern sorgsam ausführte, will mir nicht zusagen. Das gleichmäßige Rauschen und öftere Abreißen der Akkorde wirkt auf die Dauer monoton, ja störend. Wo bleibt da das Singen des modulationsfähigen Klaviertons, das den Gesang der vox humana gleichsam in edlem Wetteifer tragen und stützen soll? — Nach längerer Pause trat der Männergesangverein »Arion« (*Lamping*) wieder an die Öffentlichkeit. Das Programm trug neben dem Kunstgesange dem Volksliede gebührend Rechnung. Ich nenne daraus: Schumann, Der Eidgenossen Nachtwache, Liszt, Saatengrün, Gastoldi (16. Jahrh.), Amor im Nachen, Schubert, Nur wer die Sehnsucht kennt (5 stimmig), 2 alte Volkslieder (Satz von *Lamping*): »In stiller Nacht zur ersten Wacht ein' Stimm' beginnt zu klagen —« (6 st.) und »Ich fahr' dahin —«, A. von Othegraven, »Kommt a Vogerl geflogen«, Rob. Franz, In der Ferne. Das Stimmenmaterial der Mittelstimmen reicht nicht ganz an das der Außenstimmen heran; trotzdem standen die Chorleistungen auf sehr hoher Stufe, dank der gediegenen Schulung. Bisweilen klangen die I. Tenöre so weich und wonnig, daß ich mich ins sangesfrohe Rheinland versetzt glaubte. Als Solistin war die hervorragende Sopranistin Frl. *Mary Münchhoff*-Berlin gewonnen, die sich die Herzen im Sturme gewann. Die Dame ist fraglos eine der allerersten Koloratur-

[1]) Wohl führt mir Begeisterung die Feder mit; ich kann aber meine Behauptungen auch durch andere Tatsachen erhärten.

und Liedersängerinnen unserer Zeit. Einer Atem- und Trillertechnik, über welche Frl. *Münchhoff* souverän verfügt, wird man in den I. Konzertsälen nicht alle Tage begegnen. Die gottbegnadete Künstlerin entzückte mit Liedern von Schubert (u. a.: »Echo« und »Wohin?«), dem schelmischen: »Leichte Wahl« von Joh. Ott (1544, im Stile Couperins oder Rameaus), einem innigen und sinnigen Wiegenliede von Humperdinck usw., von *Lamping* feinsinnig akkompagniert. In Alabieffs »Nachtigall« wähnte man die gefiederte Konkurrentin der einzigen Sängerin zu hören. P. Teichfischer.

Leipzig. Eine wackere musikalische Tat darf nicht unerwähnt bleiben, trotzdem sie in der saison morte liegt: Die Aufführung des *Händel*schen »Saul« durch den Bachverein unter Leitung von *Karl Straube* in der Chrysanderschen Neugestaltung. In dieser ist das Werk für Leipzig eine Neuheit. Straube zeigte sich auch als Dirigent von der besten Seite. Der Bachverein verfügt nämlich im Grunde über mäßige Chorkräfte. Es bereitete nun ein wahrhaft künstlerisches Vergnügen, zu sehen, wie Straube trotz dieser nicht stets zureichenden Kräfte seiner Aufgabe gerecht wurde, wie er fehlende Kraft durch eine Beschleunigung zu ersetzen wußte, um nur an einem Beispiel zu zeigen, was ich meine. Ein Bravo der tapfern Sängerschar und insbesondere ihrem hochbegabten Leiter! Was die mitwirkenden Solisten anlangt, so scheiden sie sich in zwei Gruppen: solche, die aus Berlin herübergeholt waren — waren durchweg vorzüglich —, und einheimisches Gewächs — taugte durchweg nichts. Es bereitete mir und Andern beim Zuhören verschiedentlich Amüsement, einem neuen Sänger einen Augenblick zuzuhören, ohne ins Programm zu schauen: sang er gut, so wars ein Berliner, sonst ein Leipziger. Diese Bloßstellung der Leipziger Gesangskunst entspricht denn doch immerhin nicht den Tatsachen, so gern wir anerkennen, daß uns Berlin erheblich über ist. Mit Auszeichnung seien der Saul des Herrn van Eweyk, der Jonathan des Herrn Ludwig Heß und die Michal von Frau Götte genannt. Der strebsame Verein hat für den nächsten Winter drei Konzerte und nur Seb. Bach in Aussicht genommen, darunter außer der Johannispassion das Magnificat, die Kantate »Es erhub sich ein Streit«, das Brandenburgische Konzert No. I u. a. Herzliche Wünsche begleiten seine Weiterentwicklung! Dr. Arend.

Stuttgart. Dem Konzertleben wäre überall, nicht bloß hier, eine gewisse Sammlung und Selbstbesinnung zu wünschen. Wie man in der Oper, sobald sie einigermaßen verständig geleitet wird, die Meisterwerke jedes Jahr wieder erwarten darf, so sollten im Konzertleben hervorragende Erzeugnisse der Konzertliteratur immer wiederkehren, damit sich alt und jung auferbauen könnte. Ansätze zu einer Regelung in gedachtem planvollem Sinn bemerken wir seit einiger Zeit auch in Stuttgart, und es ist Sache der Berichterstatter, mit allen Kräften und Gründen solche Anfänge zu unterstützen. Vergangenen Winter war Beethoven reichlich vertreten: außer einigen Sinfonien durchs Kaimorchester hörten wir alle neun unter *Pohligs* großzügiger Leitung von der Hofkapelle in den Abonnementskonzerten. (In der Oper natürlich Fidelio.) Konzertmeister *Wendling* gab einen Kammermusik-, *Risler* einen Sonatenabend; Prof. *Singer* verabschiedete sich mit sämtlichen Violinsonaten. Das Joachim-Quartett spielte auch ausschließlich Beethoven; aus Op. 130 die »Cavatine« (verfluchter italienischer Name!) klingt mir, in jenem urlangsamen Zeitmaß, mit dem *Joachim* bisweilen für die Raschheit entschädigt, immer noch als geniale Wiedergabe in die Erinnerung hinein. Um die Abonnementskonzerte zu ergänzen, legte Musikdirektor *Rückbeil* seinen fünf Sinfonieabenden die Sinfonie vor Beethoven als Idee zu Grunde. Dieselbe Planmäßigkeit und zugleich Vielseitigkeit in Programmentwürfen gab er seinen Kammermusikabenden, sowie den Sonaten- und Liederabenden, die er mit Frau *Rückbeil-Hiller* ausführte; endlich den Konzerten des Orchestervereins und des Schubert-Vereins. Man hört da Altes, Neues, Neuestes in einer Auswahl und Zusammenstellung, die umfassende Literaturkenntnis und guten Geschmack verrät. Mit umständlichen Notizen des einzelnen würden wir den Leser ermüden. Nicht so glücklich wie die großen einheimischen Veranstaltungen erscheint die Wirksamkeit des Kaimorchesters. Ich möchte nicht ungerecht sein: die Knauserigkeit der Münchener Stadtväter hat es verschuldet, daß auf Reisen das Münchener Defizit gedeckt werden muß. Da gilt es besondere Anstrengungen, Ruf und Besuch immer auf der Höhe zu erhalten, zumal nach Weggang des beliebten *Weingartner*. Die Versuchung liegt nahe, dem Publikum allzu bereitwillig entgegenzukommen. So hat man Solisten wieder eingeführt in Sinfonieabende — unsere Abonnementskonzerte teilen sich längst in fünf reine Sinfonie- und in fünf Solistenabende! —, so hat man die Programme in die Sphäre des allseitig genug Bekannten mehr und mehr herabgleiten lassen. Nicht in der angedeuteten erzieherischen Absicht, sondern mit dem Schein allerweltsmäßiger Vielseitigkeit. Dazu kommt, daß *Schneevoigt* bei ausgezeichneten Eigenschaften kein lebendiges Verhältnis zu den deutschen Sinfonikern zu haben scheint (auch die Münch. Neuesten Nachr. stellen dies fest). Im übrigen gab das Kaimorchester u. a. eine denkwürdige Aufführung der Faustsinfonie Liszts, die mit jener Wiedergabe *Pohligs* wetteiferte, welche in einem besondern Konzert zu Gunsten der Bayreuther Stipendienstiftung den größten Erfolg hatte. Von Bruckner verschaffte uns *Schneevoigt* den Genuß der vierten Sinfonie (als einer bekannten), während sich *Pohlig* der fünften annahm, die für nah und fern ein wahres Musikfest von unvergeßlichen Eindrücken bedeutete! *Rückbeil* bot im Orchesterverein noch dazu die zweite Sinfonie Bruckners. Mit Liedern Hugo Wolfs errang Frl. *Schweicker* und in viel höherem Maße noch die temperamentvolle Frau *Mysz-Gmeiner* Erfolge. Konzertmeister *Wendling* spielte zum erstenmal Wolfs D moll-Quartett, dem die weiteste Verbreitung zu wünschen ist. *Wendlings* Kammermusikabende berücksichtigen regelmäßig Max Reger, von dem wir diesmal die sympathische Violinsonate Op. 84 hörten; *Pohlig* hat die Sinfonietta aufgeführt. Ein besonderer Mozartabend des *Wendling*-Quartetts gehört in die Reihe der Mozartfeiern, an denen sich alle Konzertgeber gebührend beteiligten. Sogar die dilettantisch geleiteten Volkskonzerte rafften sich zur Einheit auf und boten ein Mozartkonzert mit dem Requiem als Hauptnummer. Dieses Requiem ist innerhalb etwa 60 Jahren vom Verein für klassische Kirchenmusik — dreimal aufgeführt worden! Als Feststück wählte der Dirigent *S. de Lange* die C moll-Messe. Daß übrigens um eine ergänzte Messe Mozarts soviel Reklame gemacht wurde, legt die traurige Vermutung nahe, daß von den vollendeten Messen den meisten Schreibern nichts bekannt ist; noch weniger natürlich den Dirigenten. Eine Aufführung von Bruchstücken aus dem Weihnachtsoratorium Bachs durch den klassischen Verein verlief in der normalen Langweiligkeit. Der Neue Singverein unter Prof. *E. H. Seyffardt* brachte eine Wieder-

holung des schönen, großartigen Tedeums von Berlioz zu stande, die um so beachtenswerter war, als damit das erstemal seit der Berliozfeier eines der damals aufgeführten großen Werke wieder aufgenommen wurde: im gleichen Konzert hörten wir zum erstenmal den melodievollen 13. Psalm von Liszt und Humperdincks Wallfahrt nach Kevlaar. Ein andermal von Wolf-Ferrari das Neue Leben. Kompositionen des Altmeisters Christian Fink (in Eßlingen) brachte der Organist *Mezger* in einem eigens nur Fink gewidmeten Kirchenkonzerte zu Gehör; die Motetten und Orgelkompositionen sind ernstlicher Beachtung wert. Dr. Karl Grunsky.

Zeitz. Eine Bühnenaufführung, welche hier stattfand, darf in den »Blättern« nicht unerwähnt bleiben. Der seit 28 Jahren bestehende und, wie ess scheint, sehr gut geleitete »Konzertverein«, der jährlich etwa ein halbes Dutzend Aufführungen veranstaltet, hatte die Weimarer Hofoper zu einem Gastspiel verpflichtet und führte am 9. März im Theatersaale des »Preußischen Hofs« *Glucks* »Iphigenie auf Tauris«, und zwar recht gut auf. Leider in der Straußschen Bearbeitung. Über die Frage der Bearbeitungen Gluckscher Werke habe ich mich S. 101 f. dieser Blätter bereits ausführlich geäußert und verweise außerdem auf meinen Bericht über eine Aufführung des Werkes in Weimar vor $^5/_4$ Jahren im »Musikalischen Wochenblatte« (1905, No. 2, S. 39) [1]. In Weimar hatten damals die gleichen Sänger und derselbe Dirigent (Hofkapellmeister *Krzyzanowski*) mitgewirkt. Hervorzuheben ist besonders die herrliche Iphigenie von Frl. *Selma vom Scheidt.* Die Leistung war noch feiner und mit vertieftem Stilverständnis ausgearbeitet als in jener Weimarer Aufführung, von der ich mich noch mit einer gewissen Rührung erinnere, daß die junge Großherzogin, die wenige Wochen darauf, wie bekannt, einer Lungenentzündung zum Opfer fiel, Frl. *vom Scheidt* mit Lebhaftigkeit Beifall spendete. Zeitz arbeitete bezüglich des Orchesters und der Bühnenmaschinerie mit hier und da unzulänglichen Mitteln. Aber die verstärkte städtische Kapelle hielt sich sehr wacker und zeigte, wie weit guter Wille und künstlerische Führung Unzulänglichkeiten verdecken können, und bezüglich der Bühne würde es böswillig sein, die Unzulänglichkeiten aufzustechen, anstatt seine künstlerische Phantasie ergänzend mitarbeiten zu lassen. Eine hocherfreuliche Aufführung, getragen von hoher Begeisterung und belohnt durch einen beängstigend gefüllten Saal und reichen Beifall! Dr. Max Arend.

Elberfeld. Der Lehrergesangverein machte uns in seinem letzten Konzert mit dem Wirken und Schaffen des verdienstvollen Züricher Meisters Dr. *Friedrich Hegar* bekannt. Dr. *Haym* hatte die bekannten Chöre »Die beiden Särge« und »Rudolf von Werdenberg«, sowie die neue Chorballade »Das Herz von Douglas« mit vielem Fleiß einstudiert. Chor, Soli und Orchester fügen sich in letzterem Werke zu einem einheitlichen, machtvoll sich steigernden Ganzen zusammen. Da der Autor selber das Szepter führte, konnte ein nachhaltiger Erfolg dieser neuen Chorballade nicht ausbleiben. *Hegar* wurde als der verdienstvolle Förderer des deutschen Männerchorwesens stürmisch gefeiert. Für reichen Beifall konnten sich die Solisten, Opernsänger *Bahling* (Bariton) aus Frankfurt a. M. und *Jakob Decker* (Tenor) aus Köln, bedanken. Das städtische Orchester leitete das hochinteressante Konzert durch die Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber bestens ein. Der Chor selber lieferte außerdem noch eine Probe tüchtigen Könnens durch den Vortrag von Bruchs »Normannenzug«. H. O.

[1] Vgl. auch 1906, No. 15/16, S. 302/303.

— Zum Besten des Bachmuseums in Eisenach veranstaltete das Queen's Hall Orchester in London unter *Henry J. Woods* Leitung am 1. Mai ein Konzert, dessen Erfolg so beträchtlich war, daß der um das Komitee verdiente Herr *Edgar Speyer* als Reinerlös samt andern freiwilligen Beiträgen den stattlichen Betrag von über M 3000,— an die Neue Bachgesellschaft einsenden konnte.

— Es wird uns geschrieben: Der unerwartete Tod Professor Dr. Heinrich Reimanns, des Organisten der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche in Berlin, des Begründers und Dirigenten des Berliner Bachvereins, welcher gleichzeitig Bibliothekar der musikalischen Abteilung der »Königl. Bibliothek« in Berlin und Organist der Hofoper war, lenkt die Aufmerksamkeit von neuem auf die reiche schriftstellerische Tätigkeit dieses vielseitigen Musikers und Musikschriftstellers. Seine bekannte Johann Brahms-Biographie, die kürzlich übrigens in 3. und verbesserter Auflage (11. Tausend) erschienen ist und den ersten Band seiner bereits bis zu 17 Bänden gediehenen Monographiensammlung »Berühmte Musiker« bildet, ist mehrfach in den Nekrologen erwähnt worden. Wir möchten heute besonders aufmerksam machen auf ein Werk »Musikalische Rückblicke«, welches im gleichen Verlage wie oben genannte Monographien-Sammlung, nämlich bei der »Harmonie« in Berlin W. 35, erschienen ist und wohl als das Lebenswerk Reimanns zu betrachten ist. Das umfangreiche, zweibändige Werk (Preis 6 M) enthält eine sorgfältige Auswahl aus den von Reimann im Laufe von 15 bis 20 Jahren in verschiedenen literarischen und wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze, die — zum Teil überarbeitet — auf diese Weise weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden sollten. Der kürzlich verstorbene Verfasser mag wohl sein nahes Ende vorausgesehen haben, denn er sagt in der Vorrede, er habe seine Aufsätze »Rückblicke« genannt, weil er seine literarische Tätigkeit für abgeschlossen betrachte. Jeder Musikfreund wird dieses Werk mit Interesse lesen. Besonders wertvoll erscheinen die Abteilungen Wagneriana, Lisztiana und Modernes; auch die Abteilung, die sein Spezialgebiet behandelt »Organistika« und die Abteilungen »Kritisches und Historisches« enthalten außerordentlich viel des Interessanten. Reimann verstand — das beweist gerade dieses letzte anregende Werk von ihm — die Kunst, auch über die ernsten Kunsterscheinungen leichtfaßlich, verständlich und fesselnd für einen größeren Laienkreis und elegant im glänzendsten, unterhaltend-belehrenden Stil zu schreiben.

— Deutsche Kirchenmusik und dänische Politik. Der bekannte Berliner Konzert- und Oratoriensänger *A. N. Harzen-Müller*, Organist *Ebel* aus Tondern und die Violinvirtuosin *Marie Bahrt* aus Wien gaben anfangs Juni eine Reihe von 13 Kirchenkonzerten in verschiedenen Schleswigschen Städten und wandten sich, um auch in den dänischen Grenzstädten Kolding, Fredericia, Veile und Ribe Kirchenkonzerte geben zu können, schriftlich und persönlich an die Prediger der genannten Städte, sowie an die bischöfliche Behörde in Ribe. Es wurde ihnen jedoch jede Erlaubnis verweigert mit dem ausdrücklichen Bemerken, dies geschehe »aus politischen Rücksichten und wegen der deutschen Köller-Politik«! Das Programm enthält u. a. mehrere Kirchenkompositionen des Kopenhagener Komponisten *Jakob Fabricius*, den Herr *Harzen-Müller* in Berlin eingeführt und bekannt gemacht hat, und des Norwegers *Grieg.*

Quantz im Neudruck. Das berühmte, als musikhistorisches und ästhetisches Quellenwerk geschätzte Buch »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« von Johann Joachim Quantz, dem bekannten Flötenlehrer Friedrichs des Großen, ist soeben bei C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, im Neudruck nach dem Original: Berlin 1752 erschienen und von Dr. A. Schering mit kritischen Anmerkungen versehen worden. Damit ist ein langgehegter Wunsch vieler Musikfreunde und Musikhistoriker in Erfüllung gegangen, und es steht zu hoffen, daß die nunmehr gebotene Gelegenheit, sich über die künstlerischen Zwecke und Ziele der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts bequem zu orientieren, zu einer wachsenden, stilreinen Interpretation unserer altklassischen Musikwerke führen wird. Der Preis der Neuausgabe beträgt M 8,—.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang. 1905/06.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten herausgegeben von Prof. ERNST RABICH.

No. 11. Ausgegeben am 1. August 1906.

Monatlich erscheint 1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen. Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung. Anzeigen: 30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Johann Michael Haydn.

(1737—1806.)

Sein Leben und Wirken.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

II.

Wenden wir uns jetzt dem Schaffen *Michael Haydns* zu, so müssen wir es uns selbstverständlich versagen, ein auch nur annähernd erschöpfendes Bild zu geben. Wir müssen uns vielmehr darauf beschränken, die charakteristischen Momente hervorzuheben.

Da ruht denn zweifellos die besondere Bedeutung *Michael Haydns* in seinen Kirchenkompositionen. Hier gereichte ihm das gewissermaßen zum Vorteil, was sonst, in seinen weltlichen Werken, als Mangel sich geltend macht. Wir meinen das Fehlen einer ausgesprochenen starken persönlichen Note in seiner Produktion. Das, was es verschuldete, daß z. B. *Joseph Haydns* gottesdienstliche Musik, vor allem seine Messen, in Mißkredit geraten konnten, das war doch eigentlich hauptsächlich der Umstand, daß zu unverkennbar der lebensfrohe Haydn aus ihnen spricht, der sonnige Optimist, dem, wie er selber sagte, »das Herz voll Freude war, wenn er an seinen Gott dachte, daß ihm die Noten wie von der Spule liefen«. Dieser stark subjektive Zug, den übrigens die drei Wiener Klassiker gemein haben, den wir bei dem »Gottsucher« *Beethoven* so gut finden wie bei *Mozart*, der sich von kindlicher Gläubigkeit zum Gottesbewußtsein hindurchrang,[1]) er geht *Michael Haydn* ab. Und daher kommt es denn auch wohl, daß er in dem Lande, in dem er heute noch seine vornehmste Schätzung findet, in Österreich[2]), in seinem hierhergehörigen Schaffen selbst über die genannten Großmeister gestellt wird. Wir möchten nun darauf hinweisen, daß die Produktivität *Michael Haydns* auf kirchenmusikalischem Gebiete außerordentlich war, und daß man allein die Zahl seiner Messen auf 35, seiner Gradualien auf 114 berechnen muß. Und dazu kommen nun noch die Litaneien, Vesperpsalmen, Offertorien usw. Das aber sind wiederum nur die Vertonungen lateinischer Kirchentexte. Und wie reich ist das Schaffen unsres Meisters gerade auch auf dem Gebiete des deutschen Kirchengesanges.

Bleiben wir zunächst bei den erstgedachten Werken, so gehören zu den wertvollsten seiner Messen unzweifelhaft die Missa Sancti Francisci Seraphici in D moll aus dem Jahre 1803, die zweite der im Auftrage der Kaiserin entstandenen Messen, und die sogenannte »Jubiläums«-Messe in C dur, die *Michael*

[1]) S. »Das geistige Band in Mozarts Schaffen«, Musikalisches Magazin, Heft 14.

[2]) In Wien gehören seine Werke noch zum eisernen Bestand im Repertoire der Kirchenchöre.

Haydn im Jahre 1782 zur Feier des 1200 jährigen Bestehens des »salzburgischen Kirchenstaates« schrieb, und die dem Gründer Salzburgs, dem heiligen Rupertus, zugeeignet ist. Es wären sonst noch als edle Werke ihrer Art zu nennen die »Theresien-Messe« in D dur, die erste der für die Kaiserin geschaffenen Messen, die beiden weihevoll ernsten schlichten Choralmessen in A moll und D moll u. a., dann auch die beiden Requiems, von denen das erste im Jahre 1771 aus Anlaß des Todes des Erzbischofs Sigismund entstand und uns heute doch in seiner Tonsprache vielfach schon ganz »Mozartisch« anmutet,[1]) während das andere, wie bereits oben gesagt, Torso blieb. In allen diesen Werken, wie in den Litaneien und Vespern, weiterhin auch in den kleineren Chorgesängen, vor allem in den vielen schönen Gradualien[2]) und Offertorien verleugnet *Michael Haydns* Stil seine Zugehörigkeit zu der damals herrschenden verweltlichten Richtung nicht. Indessen begreiflicherweise vermochte das spezifische Opernelement, die Vorliebe für den Ziergesang usw. über den schlichten frommen Meister, der in Salzburg abseits des Welttreibens lebte, keinen vorherrschenden Einfluß zu erlangen, und überdies machen sich da und dort, wie in den schon genannten Choralmessen, dann in den herrlichen Responsorien für die Karwoche[3]) doch auch Einwirkungen älterer Vorbilder geltend.

Anders stellt er sich in seinen deutschen Kirchengesängen dar, die, was ihre musikalische Diktion anlangt (s. S. 17) mehr der weltlichen Vokalmusik zuneigen.

In der Instrumentalmusik spricht *Michael Haydn* durchaus das Idiom eines *Joseph Haydn* und *Mozart*. Nur fehlt eben seinen musikalischen Gedanken jene kraftvolle individuelle Prägung, die das Wesen echtester und höchster Originalität ausmacht! Nun, und der Ausbau nach der formalen Seite, die Erweiterung der Durchführungsteile usw. hätte zur Voraussetzung das Walten der treibenden Kräfte eines rege pulsierenden Geisteslebens gehabt. Für die Entfaltung solcher aber gab es unter der Herrschaft des Krummstabes in dem kleinen, stillen Salzburg wenig Raum. Hier stellte sich von selbst ein gewisses Sich-Bescheiden ein. Und dieses gibt der Tonsprache ihr Gepräge. Die Instrumentalmusik diente ausschließlich dem Zwecke der Unterhaltung, und der Meister befleißigte sich demzufolge mehr, sich in der Redeweise seiner Zeit formgewandt und sicher auszudrücken, als gerade

[1]) In Dresden brachte es der Kirchenchor der Johanneskirche (Hans Fährmann) in den Jahren 1891 und 1898 sehr erfolgreich zur Aufführung.

[2]) Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) veröffentlichte der Verfasser aus ihrer Zahl: Drei Adventgesänge für gemischten Chor und Orgel.

[3]) Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) gab der Verfasser heraus: Fünf Passionsgesänge für gemischten Chor und Orgel. Auch das bekannte Tenebrae factae gehört hierher.

Tiefen zu ergründen oder Höhen zu erklimmen. Daß er dabei aber doch zuweilen ein ganz respektables mittleres Niveau zu erreichen vermochte, zeigt mancher Sinfoniesatz, manches Kammermusikwerk. Das erhellt übrigens u. a. auch daraus, daß eines seiner Streichquintette — ein »Notturno« in C dur vom 17. Februar 1773 — fälschlich unter Joseph Haydns Namen bei Joh. André Offenbach erscheinen und bis heute noch unter ihm gespielt werden konnte.[1])

Ein ähnliches Sich-Bescheiden kommt nun auch in der deutschen Vokalmusik Haydns zum Ausdruck. »Gebt mir Texte, und verschafft mir die ermunternde fürstliche Hand, wie sie über meinem Bruder waltet und ich will nicht hinter ihm bleiben. — Dieser Ausspruch *Haydns* kennzeichnet am besten die Lage der Dinge. Eine Entwicklung zum Großen, Freien war bei den Verhältnissen, in denen der Meister lebte, ausgeschlossen! Ein gemütlicher, beschaulich sinniger Zug, das wurde das Signum seines Schaffens. Er ruht über seinen Instrumental-Werken, er ist auch das charakteristische Moment in seinen Vokalsachen mit deutschen Texten. Dabei geht es im Weltlichen[2]), wie im Geistlichen zumeist nicht ohne etwas Biedermeierhaftes ab, im letzteren nicht ohne einen Hang zu einer für unsern Geschmack allzu volksmäßigen Melodik, wie manche seiner heute noch in Österreich, vor allem den Alpenländern, beliebten deutschen Meßgesängen, wie »Hier liegt vor deiner Majestät«,[3]) »Wir werfen uns darnieder« usw. beweisen. Aber deutsch ist die Tonsprache doch! Und das ist bedeutsam. Es war ein nationaler Zug in dem Katholizismus des Salzburger Ländchens jener Zeit. Wie die Reformation auch für die katholischen Länder den Anstoß gegeben hatte zu der Entstehung von

[1]) Hier ist zu erwähnen, daß Sinfonien in C dur (mit Schlußfugato), D dur, A dur (im Jahre 1789 entstanden und ein Andante enthaltend, das man ohne weiteres *Jos. Haydn* zuschreiben könnte), eine Symphonia alla turca (Zwischenaktsmusiken zu Voltaires Trauerspiel »Zaïre«, s. Otto Jahn, Mozarts Biographie, Ausgabe 1867, I. B., S. 542) usw. im Orchester-Klub »Haydn« in Wien, wie in den Konzerten der Gewerbehauskapelle zu Dresden usw. neuerdings zur Aufführung kamen. Das gedachte Quintett (Notturno), wie ein anderes in G dur, wurde wiederholt im Tonkünstler-Verein zu Dresden beifällig aufgenommen. Zugleich mag darauf hingewiesen werden, daß ein vom Verfasser im Verlag von Breitkopf & Härtel veröffentlichtes Klavier-Album (»Unsere Meister« XXXI. Band) Stichproben aus allen Gebieten des Schaffens des Meisters bietet und daß ein von ihm ebenda herausgegebenes Harmonium-Album (V. A. 1538) besonderen Einblick in seine geistlichen Werke gewährt. Überdies veröffentlichte er im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) eine Arie für Violine und Klavier (Orgel) und das Menuett, für Violine und Klavier bearbeitet, aus dem gedachten Notturno (Quintett).

[2]) Einige einstimmige Lieder, darunter zwei als typischer Rokoko zu bezeichnende: »Der erste Kuß« und »Die Vergänglichkeit aller Dinge«, veröffentlichte der Verfasser im Verlag von Breitkopf & Härtel.

[3]) Als »Militär-« oder »Feldmesse« in Österreich allgemein im Gebrauch.

»Gesangbüchern«, zur Pflege des Gemeindegesanges, so blieb doch auch das Erwachen des nationalen Empfindens dort, wo *P. Simon Rettenbacher*[1]) schon im 17. Jahrhundert ein Gedicht betiteln konnte »Germania invicta si conjuncta«, »Deutschland unüberwindlich wenn einig«, nicht unbemerkt. Ja, es gärte daselbst auch im Josephinischen Geist der Aufklärung und Toleranz, und der Park des Schlosses Aigen, den Michael Haydn in einem seiner schönsten vierstimmigen Gesänge, von denen dann die Rede sein soll, besang, war das Stelldichein der Männer gewesen, die sich in diesem Sinne gefunden hatten.[2]) Was Wunder, daß *Haydn* wenigstens nicht unberührt von den Regungen deutschen Geisteslebens blieb und seine Leier auf Akkorde stimmte, die in der Seele unseres Volkes schlummerten. Dort, im »Haydn-Stübchen« des kühlen Klosterkellers zu St. Peter, im trauten Verein mit Gesinnungsgenossen und Freunden, unter denen der Pfarrer des von ihm viel besungenen Armsdorf, *P. Werigand Rettensteiner* seinem Herzen besonders nahe stand, entstanden jene vierstimmigen Gesänge, in denen man die ersten unbegleiteten deutschen Männergesangs-Kompositionen[3]) vor sich hat, und die uns von allem singen und sagen, was nur die Brust des deutschen Mannes bewegte. Sie preisen Erzherzog Karl als siegreichen Helden, beklagen das »Fällen der Freiheitsbäume in der Schweiz«, d. h. die Begründung der sogenannten Helvetischen Republik seitens der französischen Machthaber. Sie künden uns die Freude des Landlebens, die Schönheit der Natur und allerdings auch — sie wären sonst vermutlich nicht so echt deutsch — die Vorzüge eines Glases »Obersulzer Weins« und eines Bechers schäumenden Gerstensaftes!

Erwähnen wir nun noch, daß Michael Haydn, dem Säemann gleichend, der eine gute Aussaat ausstreut, auch als Lehrer seiner Kunst segensreich wirkte, daß ein C. M. v. Weber, Sigismund Neukomm, Jos. Wölfl und viele andere zu seinen Füßen saßen und blicken wir dann zurück auf das Wirken unseres Meisters, so wird man das Eine ihm zuerkennen müssen: »er war«, mit Leopold Mozart zu reden, »ein Mann, dem man seine Verdienste in der Musik nicht wird absprechen können!« Vom Schicksal nicht dazu ersehen, einer der Großen und Größten zu werden und als solcher seinem genialen Bruder an die Seite zu treten, war er doch nach dem Maße seiner Kräfte, mit heiligem Eifer seiner Kunst ergeben! Und wenn er es also nicht vermochte, neue Bahnen zu eröffnen, kühn alles das zu erfassen, was in seinem Zeitalter nach Ausdruck rang; so war er darum doch ein Mitarbeiter an dem großen Werke der Menschheit, förderte es durch die Reinheit seiner Gesinnung und seines Empfindens. Als ein Meister, der als echter Deutscher die Pole seines Wirkens fand in dem Glauben an seinen Gott und in der Liebe zu seinem Vaterlande hat er ein Anrecht darauf, von seinem Volke nicht vergessen zu werden!

[1]) S. Erinnerungsschrift der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1896.

[2]) S. hierzu des Verfassers Schrift »Musik und Weltanschauung« S. 69. Herm. Seemann Nachfolger.

[3]) Eine Auswahl von ihnen gab der Verfasser bei Breitkopf & Härtel, Chorbibliothek 1177/78 heraus und ein schönes, fromm empfundenes »Abendlied« (Matthias Claudius) bei C. F. W. Siegel (Linnemann).

Über Robert Schumann.

Kunstästhetisches und Psychologisches.

Von **August Wellmer** (Berlin).

Eine tiefe Trauer bemächtigte sich aller musikalischen Kreise Deutschlands und weit darüber hinaus, als die Kunde von dem am 29. Juli 1856 erfolgten Hinscheiden *Robert Schumanns*, dieses genialen, echt musikalischen Romantikers, durch die Lande flog. Nur auf 46 Jahre hatte dieser reichbegabte Geist und der Besten einer, die je der Kunst gedient haben, sein Alter gebracht.

Wir gehen in nachfolgender Skizze weder auf des großen musikalischen Lyrikers äußeren Lebensgang, noch auf die tragische Katastrophe, die seinem Hingange voranging, speziell ein, wir sprechen vielmehr von dem, was uns an und bei *Schumann* besonders fesselt.

Wir nannten ihn soeben den musikalischen Lyriker, und der ist er recht eigentlich. Wie in vielen seiner andern Kompositionen tritt das vor allem auf dem Gebiet des Liedes hervor. In dieser Kunstsphäre wäre nach ihm neben Tondichtern wie *Peter Cornelius*, *Adolf Jensen*, *Johannes Brahms* nur einer als *Schumann* ebenbürtig, nämlich *Robert Franz*, zu nennen, der, eine träumerische, in sich gekehrte Natur, die Gewalt der Leidenschaft zwar nicht so in seinen Liedern, wie *R. Schumann* es vermag, sprechen läßt, dessen Gesänge aber wegen ihres tief poetischen Zaubers, wegen ihrer überaus feinen Detailmalerei in der selbständigen Begleitung, wegen ihrer inneren Reife und der Reinheit ihres Tonsatzes den klassischen Blüten der Tonkunst zuzuzählen sind. *R. Franz* bildet sozusagen die Ergänzung zu dem phantasiereicheren, leidenschaftlicheren *R. Schumann*, obwohl wir auch bei diesem sehr zarte und duftige Lieder finden. Natürlich wurde *Schumann* von *Franz Schubert*, welcher der Musik, die vorher nur gleichsam schüchtern der Poesie genaht war, gewissermaßen die Zunge gelöst hatte, stark beeinflußt. Bei *Schubert* dürfen wir einen vollen Blick in die Geisteswerkstatt eines gottbegnadeten Genius tun. Hier verschmelzen Poesie und Musik völlig ineinander. Blühendste Phantasie, tiefste Innigkeit, dabei große Natürlichkeit, ergreifende Wahrheit des Ausdrucks, schönste Melodik und Tonmalerei sind die charakteristischen Züge *Schuberts*, dessen instinktive Schaffenslust ihn zu immer neuen Offenbarungen seiner göttlichen Kunst drängte. Daß *Schubert*

in seiner Klavierbegleitung den Geist Beethovenscher Instrumentalmusik widerspiegelt, ist ebenso nach der ganzen musikalischen Entwicklung seiner Zeit natürlich, als ein Zeugnis seines hohen Kunstverstandes. Und zu *Schubert*, dem Schöpfer und Meister des aus dem Volksliede geborenen Kunstliedes, gesellte sich vollwertig jener andere große Meister der älteren romantischen Epoche, *Karl Loewe*, der, gleichfalls von einem genialen Instinkt geleitet und mit höchster künstlerischer Intelligenz ausgerüstet, aus der Volksballade die Kunstballade schuf, indem er bei innigstem Verschmelzen von Poesie und Musik mit der epischen Wahrheit die volle Bewegungsfreiheit der Musik vereinte und, wie *Schubert*, der Singstimme einen mächtigen Bundesgenossen im Klavier zuführte. Auch *Loewe* blieb nicht ohne Einfluß auf *Schumann*, der sich des älteren Meisters Balladenstil ohne Frage zum Muster nahm, wovon plastische Gebilde wie *Schumanns* »Löwenbraut« u. a. hinlänglich Zeugnis ablegen.

Gehen wir von dieser älteren musikalischen Romantik, wie sie im Liede und in der Ballade *Schubert* und *Loewe* repräsentieren, nur einige Schritte weiter, so dürfen wir von ihr aus sogleich in den Zaubergarten der sogenannten neuromantischen Schule eintreten, an deren Spitze *Mendelssohn* und *Schumann* stehen. *Mendelssohn*, durch und durch edel als Küustler wie als Mensch, huldigt im Liede im allgemeinen einem mehr objektiven Standpunkt; sein Liedstil war daher auch mehr edelpopulär und seine Lieder fanden darum schnell die größte Verbreitung. Dieser Meister führt uns vermöge der ihm eigenen Zartheit und Innigkeit, Anmut und Lieblichkeit oft in das Reich seligster Harmonie; es ist eine mehr sanfte als innerlich leidenschaftliche Romantik, die anheimelnd wirkt. Wie ganz anders *Schumann*! Er verfährt völlig subjektiv und offenbart auch im Liede eine solche Selbständigkeit, daß mit seinen Schöpfungen auf diesem Gebiet etwas ganz Neues vor uns steht. Zwar ist auch er bemüht, die geheimsten Stimmungen und feinsten Züge eines Gedichts in der Musik zu erschließen, ohne den poetischen Gesamtgehalt zu verlieren, zwar blüht und sprudelt es auch bei ihm in Melodie und Harmonie ungesucht und unaufhaltsam, aber bei ihm, dem Kunstphilosophen, verbanden sich kühnste Phantasie und eine auf dem Grunde der Seele ruhende ungeheure Leidenschaftlichkeit mit einer großen Geistestiefe; eine oft hinreißende und überwältigende Gewalt des Ausdrucks verbindet sich bei ihm darum stets mit seltenem Gedankenreichtum. Was gäbe es in dieser Weise Herrlicheres als seine »Dichterliebe«? *Schumann* illustriert nie bloß äußere Vorgänge, obwohl er auch diese in knappster Form darzustellen weiß, er löst vielmehr die Empfindung vom Realen los und verinnerlicht den Gehalt des Liedes; er malt und charakterisiert, aus der Tiefe seines Genius schöpfend, Stimmungen, Seelenzustände und dabei bildet auch bei ihm die Klavierbegleitung im Bunde mit melodischer Schönheit des Gesanges einen außerordentlich wichtigen Faktor, ähnlich wie bei den älteren Romantikern und doch darüber noch hinaus. Man denke nur an seine Nachspiele mit ihren selbständigen Tongedanken.

Schumanns Einfluß, den er als Komponist und als Kritiker auf die musikalische Entwicklung des 19. Jahrhunderts ausübte, war in gleicher Weise durchgreifend und wirksam. Es ist unmöglich, in dieser kurzen Skizze den Meister auf den verschiedenen Richtungen, die er als Schöpfer herrlicher Werke der Klavier-, Instrumental- und Chormusik einschlug, zu begleiten. Seine kleineren Klaviergebilde, oft die feinsten Stimmungsbilder, lassen uns einen ebenso tiefen Blick in sein Seelenleben tun, wie seine Lieder. Wie überragt er aber die meisten der Zeitgenossen in der reinen Instrumentalmusik; wir denken nur an die B dur-Sinfonie, an die Streichquartette und ähnliches. Und ist sein »Paradies und die Peri«, dies von dem Geiste der edelsten, süßesten Romantik erfüllte Chorwerk, nicht nach wie vor lebensfähig? Und wie Grandioses erhebt sich in seinen »Faustszenen«, in seiner »Manfredmusik« vor unserem Geist!

Schumanns künstlerisches Glaubensbekenntnis war und blieb, daß in der rechten, wahren Kunst alles Konventionelle, alles Schablonenhafte schwinden müsse. Die Poesie der Musik sollte zur vollen Entfaltung und Geltung kommen. Die 1834 von ihm im Verein mit den Gesinnungsgenossen *Friedrich Wieck*, *Ludwig Schunke* und *Julius Knorr* ins Leben gerufene »Neue Zeitschrift für Musik« huldigte daher ganz diesem Fortschritt in der Musik. Was *Schumann* hier geleistet hat, ist vielfach bahnbrechend gewesen, und welch ein poetisches Darstellungstalent vereinigt sich hier mit der trefflichsten sachlichen Belehrung!

Daß *Schumann* schon als Knabe neben musikalischen auch dichterischen Neigungen sich hingab, ist für seine ganze künstlerische Persönlichkeit, wie sie sich entwickelte, bezeichnend. Der Vater, der Buchhändler *Friedrich August Gottlob Schumann* in Zwickau, besaß ein lebhaftes Interesse für die Poesie und Literatur und war auch selbst schriftstellerisch tätig, weshalb er auch die poetischen Neigungen des Sohnes begünstigte. Dieser durchstöberte eifrig das Bücherlager des Vaters nach Werken der Dichtkunst, dichtete auch wohl selbst und lieferte als Vierzehnjähriger sogar literarische Beiträge zu der vom Vater herausgegebenen »Bildergalerie der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten«. Eigentümlich ist die schon bei dem Knaben und Jüngling hervortretende Geistesrichtung, daß nicht Goethes und Schillers klassische Dichtungen ihn in dem Maße anzogen, als z. B. der zart schwärmende Verfasser der »bezauberten Rose«, *Ernst Schulze*, und vor allen andern *Jean Paul*, den er als Siebzehnjähriger kennen lernte und niemals wieder von sich lassen konnte. Auch schwärmte er für *Byron*, und erst allmählich fand er sich von *Rückert*, *Eichendorff*, *Heine* und verwandten Dichtern so angezogen, daß er hauptsächlich deren Lyrik in sich aufnahm und mit feinstem Empfinden musikalisch nachdichtete.

Ob die niemals von *Schumann* aufgegebene Schwärmerei für *Jean Paul* für seine Lebensentfaltung und für sein seelisches Leben ersprießlich gewesen — wer will heute darüber urteilen? Soviel steht fest, daß *Jean Paul* seiner Natur sehr verwandt war. Als studiosus juris in Leipzig, wo er sich am 29. März 1829 hatte immatrikulieren lassen, schrieb er an einen andern Jean Paul-Schwärmer, den studiosus juris *Gisbert Rosen*: »Wenn die ganze Welt *Jean Paul* läse, so würde sie bestimmt besser, aber unglücklicher — er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht, aber der Regenbogen des Friedens schwebt immer sanft über alle Tränen und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt.« Jedenfalls ist diese Gefühlsschwelgerei des jungen *Schumann*, die in *Jean Pauls* Dichtungen die allergrößte Nahrung fand, ein wesentliches Moment für das Verständnis seiner Künstlerindividualität. In der Tat war *Jean Paul* durch seine Meisterschaft in der Schilderung zarter Seelenstimmungen, durch das Spiel einer überreichen Phantasie, durch seine romantische Gefühlsüberschwenglichkeit, die sich zwischen Lachen und Weinen schaukelte, der Abgott aller empfindsamen Frauen und Jünglinge seiner Zeit geworden und

auch *Schumanns* Künstlernatur blieb fortgesetzt von diesem Dichter berührt, so sehr, daß er trotz reiferer Erkenntnis in späteren Jahren dennoch in großen Zorn geraten konnte, wenn jemand an *Jean Pauls* Dichtergröße zweifelte. Es schien uns nicht wertlos, dieses psychologischen Moments in *Schumanns* geistiger Entwicklung zu gedenken. Daß er auch uns trotz manches Krankhaften, welches sein Geist, als die Flügel desselben ermatteten, schuf, der große Lyriker in der Musik, der eigentliche Repräsentant der neuromantischen Schule, durch welche die gesamte Tonkunst des 19. Jahrhunderts einen gewaltigen Umschwung und Aufschwung erfuhr, bleibt, hat unsere Betrachtung zur Genüge dargetan.

Lose Blätter.

Ein Beitrag zum Kapitel über musikalische Charakteristik.

In der vorletzten Nummer der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« hat Herr *F. Dubitzky* ein Thema angeschlagen, das wohl bei vielen Musikern starke Resonanz zu erwecken im stande ist. Da ich mich vor Jahren mit diesem Thema beschäftigte, möchte ich in meiner Studienzeit gesammeltes Material bei dieser Gelegenheit den Lesern vorlegen in der Überzeugung, daß ich manchem Neues mitteile, da die Quellen, aus denen hier zu schöpfen ist, zwar nicht schwer zugänglich, aber für den neuzeitlichen Musiker etwas abseits liegen.

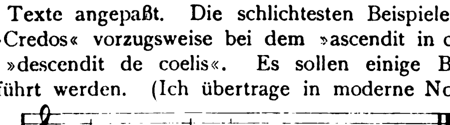
Es unterliegt keinem Zweifel, daß ein Bedürfnis zu charakterisieren bereits in den Anfängen allen musikalischen Schaffens bestand. Da es sich hier um monodische Gesänge handelte, blieb dem Komponierenden, der »charakterisieren« wollte, nur die Möglichkeit, dies zu erreichen durch die Wahl der Tonart und durch jenes Mittel, das ich anschauliche Charakteristik nennen möchte.

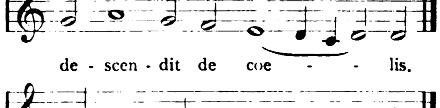
Daß die Alten der Charakteristik der Tonarten gebührende Aufmerksamkeit schenkten, beweist einem jeden das Studium der reichen Sammlung alter Choralgesänge, das »Graduale romanum« (Regensburg, Pustet, 1871). Nicht uninteressant ist auch *Guido von Arezzos* Charakterschilderung der einzelnen Kirchentöne:

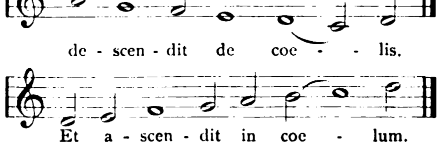
Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus,
Tertium iratus; quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

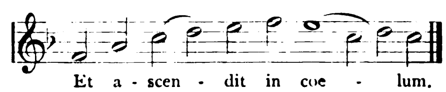
Man kann sich leicht überzeugen, daß diese Einteilung der Kirchentöne nicht aus der Luft gegriffen, sondern als Resultat fleißigen Studiums und langer praktischer Übung entstanden ist.

Der anschaulichen Charakteristik, deren viele interessante Beispiele Herr *Dubitzky* bereits anführte, begegnen wir bereits im alten gregorianischen Choral. Wo sich Gelegenheit fand, den Inhalt des Textes anschaulich nachzuahmen, dort wurde die melodische Linie dem Texte angepaßt. Die schlichtesten Beispiele bieten die »Credos« vorzugsweise bei dem »ascendit in coelum« und »descendit de coelis«. Es sollen einige Beispiele angeführt werden. (Ich übertrage in moderne Notation):
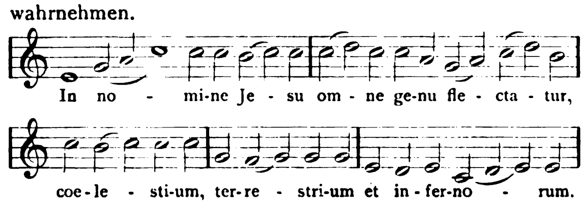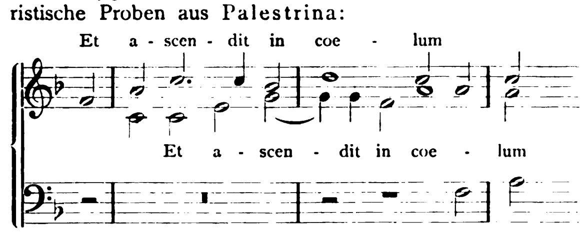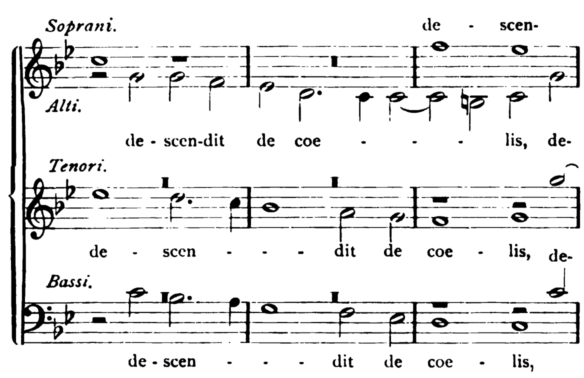








Diese Beispiele sprechen deutlich; den interessantesten und bestimmtesten Beleg der anschaulichen Charakteristik finden wir jedoch im Introitus der heil. Messe zur Feier des Namen Jesu. Die Textworte lauten: »In nomine Jesu omne genu flectatur, coelestium, terrestrium et infernorum.« Die Melodie folgt hier deutlich der Vorstellung des Komponisten, und wer sich die Mühe nimmt, diesen Passus laut zu singen, wird die eigenartige, gar nicht oberflächliche Wirkung von dieser Art Charakteristik wahrnehmen.
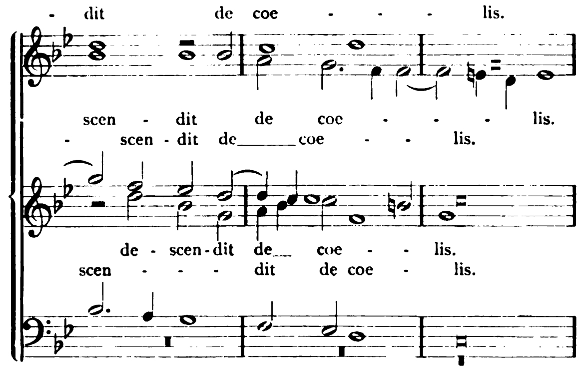


Man vergesse nicht, daß der Choral ohne Begleitung gesungen wurde, und daß die Stimmen, die bei den Worten »der Himmlischen, der Erdbewohner, der Unterweltler« langsam in die tiefe Lage sinken, auch durch die Eigenart der Klangfarbe das Charakteristische dieser Stelle noch wesentlich unterstützen.

Dem Beispiel des Chorals — dem Choral entlehnten sie ja vielfach auch ihre Themen — folgten die Meister der Polyphonie. Ich wähle zwei besonders charakteristische Proben aus Palestrina:
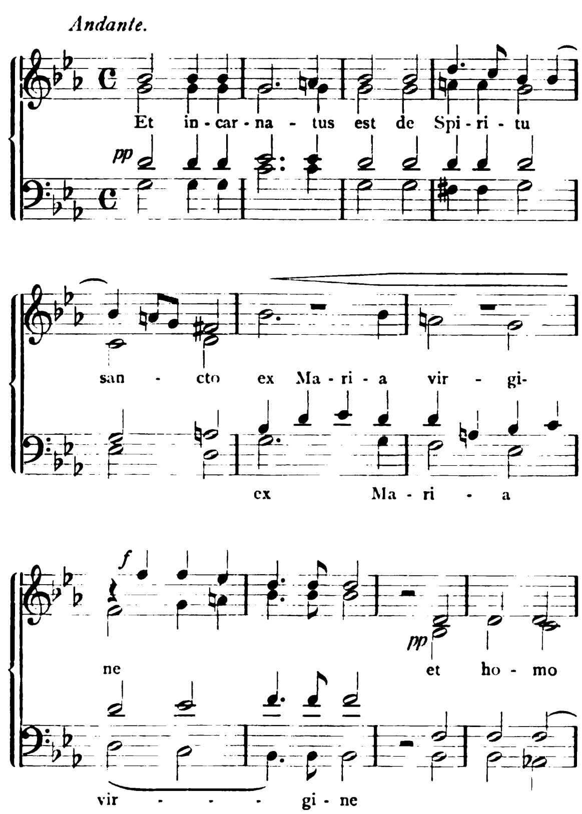






Die beiden Beispiele brauchen wohl keine weitere Erörterung.
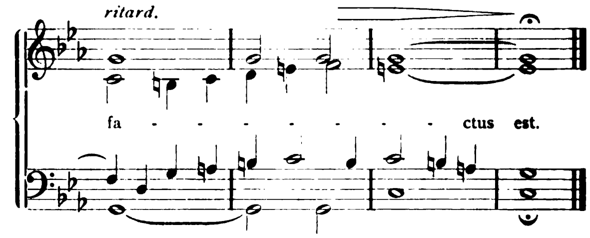
Das erste ist der Messe »Aeterna Christi munera«, das zweite der historisch berühmten »Missa Papae Marcelli« entnommen.
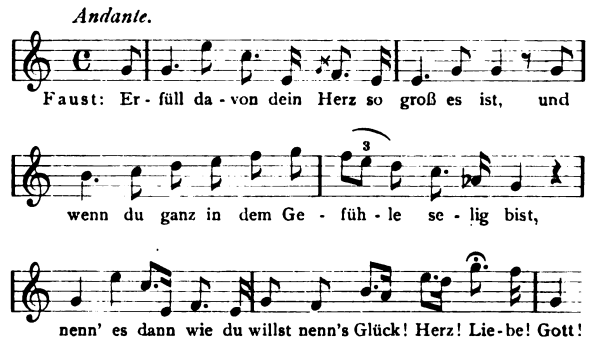
Ich gestehe, daß mir die anschauliche Charakteristik als etwas geradezu Notwendiges, Natürliches erscheint, und daß ich es direkt widersinnig fände, wenn jemand anders deklamieren würde. Mit Beispielen aus modernen Kirchenmusikwerken will ich den Leser nicht behelligen, hier ist das Material leicht zu beschaffen.

* * *

Es mag sein, daß mancher Leser der »anschaulichen« musikalischen Charakteristik, als der einfachsten und primitiven, bisher wenig Wert beimaß. Und doch kann auch diese schlichte Art eine ungeahnte Vertiefung erlangen, was ich an zwei Exempeln zeigen möchte.







Das erste Beispiel, aus *B. Koenens* Missa »Panis angelicus«, vertont das Mysterium der Menschwerdung Gottes. Der ruhig beginnende Satz wächst im ersten Teil zu einem mächtigen Forte an. »Geboren aus Maria der Jungfrau« ... Hier hält der Komponist plötzlich inne. Die Oberstimmen sinken in die Unteroktave und flüstern im pianissimo: »et homo factus est« — »und ist Mensch geworden«. Hier erreichte die anschauliche Charakteristik eine mächtige, tiefe Wirkung. Ich wüßte nicht, ob der Komponist hätte durch andere Mittel eindringlicher und rührender jene Demütigung ausdrücken können, der sich Gott unterwarf, als er Mensch geworden ist. Wer fühlte nicht die Bedeutung und die Größe dieses Opfers, wenn nach dem hellen forte die Stimmen in tiefer Lage wie in größter Demut und tiefbewegt kaum auszusprechen wagen: »und ist Mensch geworden« ...

Das zweite Beispiel ist der Oper »Mefistofele« von *Arrigo Boito* entlehnt. Es ist Faustens Beantwortung von Margarethens Frage: »Wie hast du's mit der Religion?«

Der Leser möge die Melodie verfolgen in ihrem Steigen und Fallen. Unserer Betrachtung dienen vorzugsweise die beiden letzten Takte. Faust stellt hier nebeneinander: Glück — Herz — Liebe — Gott. Der intelligente Komponist begriff die Gradation des Gedichtes, doch wußte er durch eine einzige melodische Wendung Faustens Inneres zu beleuchten. Diese melodische Kulmination wird bei dem Worte Liebe erreicht ... Ich brauche wohl nicht mehr zu sagen; der Beweis, daß die anschauliche Charakteristik eine ebenso geistvolle und wirkungsvolle Anwendung zuläßt, wie andere künstlerische Mittel, ist gegeben. Es kommt eben darauf an, ob der Komponist befähigt ist, durch diese schlichte Charakteristik den geistigen Gehalt des Textes zu illustrieren, mit ihr erhabenere, tiefere Vorstellungen zu verbinden. *Boito* zeigt, daß sie sogar psychologischer Deklamation nutzbar gemacht werden kann.

Jos. B. Foerster.
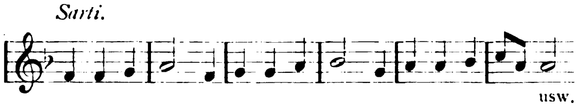
Notenmalerei und Notenscherze.

Ein Nachwort von Franz Dubitzky-Berlin.

Im Juli-Heft dieser Zeitschrift bringt *Rudolf Fiege* für die Verwendung von Rossinis »Di tanti palpiti« in den »Meistersingern« eine Erklärung, die mir (und wohl auch allgemeinhin) neu war. *Fieges* Deutung ist eigenartig und nicht ohne Witz. Ob Meister Wagner aber wirklich die »Kümmelpulle« ins Auge gefaßt hatte, erscheint mir fraglich. In einer Zuschrift äußert sich *Wilhelm Tappert*, daß es sich an besagter Stelle um »eine Verspottung des ‚Rossinismus in der Musik' — notabene der dramatischen, wie sie einst beliebt war«, handle.

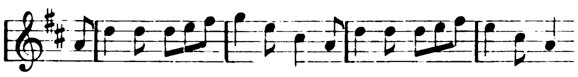
In ebenderselben Zuschrift kommt *Tappert* noch auf einige andere Punkte in meinem Aufsatz »Notenmalerei und Notenscherze« (Juni-Heft der Blätter für Haus- und Kirchenmusik) zu sprechen. Die betreffenden Zeilen dürften weitere Kreise interessieren, ich bringe sie darum zur Kenntnis meiner verehrlichen Leser. *Tappert* schreibt: »— — Eine Komponistenrache war es, als Mozart im Don Juan (1786) die beiden Melodien von Sarti und Martini anbrachte:

Sarti.

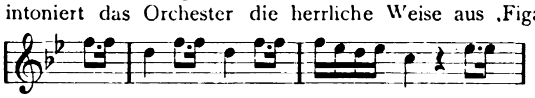


usw.

Martini.

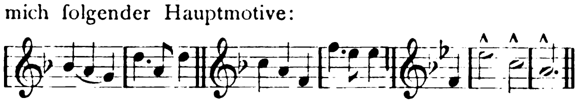


Diesen nichtssagenden Gebilden hatten die Wiener ein Jahr vorher zugejubelt, ‚Figaros Hochzeit' aber war so ziemlich durchgefallen; — nach den beiden Stückchen intoniert das Orchester die herrliche Weise aus ‚Figaro':
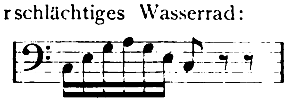


usw.
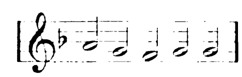
Das war die Rache des Komponisten Mozart! — — — Ich habe früher über Rebus, Notenmalerei u. dergl. mancherlei geschrieben. Bach und Caffee finden sich in meiner Rebus-Sammlung am häufigsten. Der alte Wieprecht gab beim alten Kullak Orchesterstunde; wir spielten als Schüler Zwischenakt-Musik, wie sie ehedem im Königl. Schauspielhause exekutiert wurde. Ich erinnere mich folgender Hauptmotive:



Solche Scherze vergißt man nicht. — — Auch über Schuberts Mühlrad existiert ein kleines Feuilleton; es war ein unterschlächtiges Wasserrad:



Ein oberschlächtiges Rad befand sich neben dem Kloster, in welchem der Mönch Notker Balbulus (10. Jahrh.) seine berühmten Sequenzen schrieb. In der einen kommt 22mal die Figur vor:



,

angeregt durch das Mühlrad, wie er selbst versichert.«

Raimondo Boucheron.

Ein Gedenkblatt zur dreißigjährigen Wiederkehr seines Todestages.

Von Dr. Max Arend.

Am 28. Februar 1876 starb *Raimondo Boucheron* in Mailand ungefähr 76 Jahre alt. Er hatte seit 1847 ununterbrochen die seit langer Zeit hochberühmte Stellung eines Domkapellmeisters in Mailand inne. Verfolgen wir seine äußere Lebensgeschichte weiter rückwärts — ein Verfahren, das sich hier deshalb empfiehlt, weil uns aus seiner Entwicklung kaum Einzelheiten bekannt sind, die uns einen Einblick in die innere Geschichte seines Lebens gestatteten, während von den Einzelheiten der äußeren Geschichte uns naturgemäß die letzten am meisten und zunächst interessieren —, so finden wir ihn von 1828—1847 als Kapellmeister an der Hauptkirche zu Vigevano und vorher als städtischen Kapellmeister in Voghera. Er wurde am 15. März 1800 in Turin geboren. Über die Art seiner musikalischen Erziehung fehlen uns nähere Nachrichten.

Dieser außerordentlich einfache Rahmen eines Künstlerlebens war mit Arbeit ausgefüllt. Für den Gottesdienst hat *Boucheron* eine sehr große Zahl von, meistens ungedruckten, Werken geschrieben und selbst zur Aufführung gebracht. Einiges davon, z. B. ein Pater noster für vierstimmigen Chor, ist bei Ricordi in Mailand gedruckt worden. Übrigens schrieb er nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Musik, darunter Lieder. Diese Kompositionen verschafften ihm zwar das Ansehen eines gelehrten Komponisten, man tadelte aber, daß ihnen die Inspiration fehle, und daß sein Stil daher leicht ins Trockene, ja Banale falle, und zwar ebenso bei seinen geistlichen wie bei seinen weltlichen Kompositionen.

Neben diesen Kompositionen schrieb er, obwohl er als Theoretiker, wie es scheint, Autodidakt war, eine Anzahl von musiktheoretischen und eine musikästhetische Schrift: nämlich 1. die »Philosophie der Musik, oder auf diese Kunst angewandte Ästhetik« (1842 bei Ricordi), 2. eine »Harmonielehre« (1856), 3. einen »vollständigen Kursus des musikalischen Lesens« (Partiturspiels) und 4. »Übungen in der Harmonielehre« (1867). Auch bei diesen Schriften wird der Mangel einer eigentlich schöpferischen Fähigkeit des Verfassers getadelt, dagegen erhöhten sie durch viele treffende in ihnen niedergelegte Beobachtungen seinen Ruf als eines gelehrten Musikers. Die »Philosophie der Musik«, ein Band von 160 Seiten in Großoktav, behandelt in der Einleitung das Schöne im allgemeinen und führt dann in 12 Kapiteln den Schönheitsbegriff in der Musik durch. Diese Kapitel handeln vom Charakter der Musikinstrumente und Stimmen, der Tonmalerei, den Verschiedenheiten des Kirchen-, Theater- und Instrumentalstils, vom Kontrapunkt usw. Es ist das Werk eines Praktikers, dem zwar die wissenschaftliche Vorbildung, die für ein derartiges Werk erforderlich gewesen wäre, abging, der aber Beobachtungen gemacht hatte und das Bedürfnis fühlte, sich im Zusammenhange über sie klar zu werden. Darum ist das Werk, soweit es Material für eine Ästhetik enthält, in beschränktem Umfang dauernd von Wert.

Jedenfalls zeigt es den Ernst und den Fleiß *Boucherons*. Er betätigte sich literarisch außer in diesen Büchern während seiner Mailänder Zeit noch eine Reihe von Jahren als Redakteur der Mailänder »Gazetta musicale«. Die Akademie in St. Cäcilia in Rom und die Akademien von Bologna und Florenz ehrten sein Streben, indem sie ihn zu ihrem Mitgliede ernannten.

Wenig ist von dem langen und arbeitsreichen Leben *Boucherons* heute noch übrig geblieben — die Tragik des kleinen Talentes. Immerhin hat *Boucheron* sich Verdienste genug erworben, daß wir heute, ein Menschenalter, nachdem er ins Grab sank, eine Weile seiner gedenken. Das ist nicht nur ein Akt einer Art von kollegialer Pietät, es schärft auch unsern Blick, beim lebenden Meister Leistungen von dauerndem Werte von solchen zu scheiden, denen die Geschichte nur einen Augenblicks- oder Achtungserfolg zusprechen kann. Und in dieser Schärfung beruht der wesentliche Wert aller Geschichte.

Besteuerte Musik.

Von Rud. Fiege.

Steuern zu zahlen ist immer unangenehm. Wenn wir nun bereits ein Erkleckliches an staatlicher und städtischer Steuer zu entrichten haben, Einkommen-, Vermögens-, Gewerbe-, Kirchen- und noch andere Steuern — wenn auch die indirekten Steuern schon eine merkliche Last geworden sind, und die Fahrkartensteuer samt dem erhöhten Stadtpostporto eine neue werden wird — am unangenehmsten muß uns doch die Steuer berühren, welche in Berlin auf die Eintrittskarten zu einer öffentlichen Veranstaltung, also auch zu den Theater- und Musikaufführungen, gelegt werden soll. Einstweilen hat nur erst der Magistrat die Erhebung einer Billett- und Lustbarkeitssteuer beschlossen. Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß die Stadtverordneten dem Beschlusse beitreten, da die Steuer dem Stadtsäckel jährlich 2 Millionen Mark bringt, und dann wird er Gesetz.

So könnten denn im nächsten Winter unsern Theater- und Konzertkarten, ähnlich den Champagnerflaschen, Steuerzettel schräg aufgeklebt sein. Oder durch Überdruck erführe man, wieviel mehr für jede Karte zu zahlen ist. So ganz unbedeutend ist der Mehrbetrag nicht, denn er stellt sich im allgemeinen auf 8—10%. Der mittlere Konzertpreis von 3 M stiege um 15, der Theatereintritt mittleren Preises von 5 M um 30 Pf. Die Karte bis 0,40 M bliebe frei, die unter einer Mark hätte nur 5 Pf., die von 1—2,50 M bereits 10 Pf. Steuer zu tragen. Aber für wie wenige Aufführungen gibt es so niedrige Preise?

Bedarf die Stadt Berlin einer neuen Steuer, und muß sie gerade in dieser sogenannten Lustbarkeitssteuer bestehen, so ist doch zu fragen, wer sie gerechter Weise zu tragen hätte und sie am leichtesten tragen könnte. Mit andern Worten: Soll die einzelne Einlaßkarte mit dem Steuerzuschlage zum Verkaufe kommen, den also der Käufer der Karte trüge, oder soll der Veranstalter einer Aufführung — wie bei Tanzveranstaltungen oder Gartenkonzerten, wo nach der Grundfläche des Raumes die Steuer berechnet wird — sei es nach Maßgabe der vorhandenen Plätze oder sei es nach der Anzahl der verkauften oder — was noch etwas ganz anderes ist — der ausgegebenen Karten besteuert werden? Umständlich in der Ausführung wäre die eine wie die andere Form, gerecht aber nur die, welche die Steuer dem »Unternehmer« auflegte. Das wird leicht zu beweisen sein.

Bei den mancherlei schon vorhandenen Steuern und bei der ungemeinen Steigerung aller Lebensbedürfnisse, die in den letzten Jahren stattgefunden hat, kann man in Berlin nicht noch mehr für die Institute opfern, die ihrem Publikum bisher schon allerlei Steuern auferlegt haben, ohne daß es dagegen gemurrt hätte. Mit den Königlichen Theatern muß man leider beginnen. Die Eintrittspreise sind hoch genug. Und wer für einen Parkettplatz 8 Mark gegeben hat, der könnte schon ein Plätzchen verlangen, wohin er seinen Überzieher hängt. Dafür hatte er aber früher 25 Pf. zu zahlen, jetzt 30. Der Theaterzettel, dessen Kosten die vielen Anzeigen doch wahrscheinlich sehr reichlich decken, kostete früher 10 Pf., seit kurzer Zeit aber 20! Nun, es braucht ihn ja keiner zu kaufen. Und wer das Garderobengeld sparen will, kann ja auch im Winter ohne Mantel ins Theater gehen. Es herrscht eben kein Zwang, diese Steuer zu entrichten. Der ist aber bei anderen Instituten vorhanden, und ihn läßt man sich allenfalls im Schillertheater gefallen, wo jede Einlaßkarte von der Direktion mit 10 Pf. besteuert wird. Dafür werden aber die Überkleider aufbewahrt, und man erhält ein hübsches Programmbuch mit dem Tageszettel und literarisch wertvollem Inhalte. Bei den andern Theatern indes muß die Garderobe für jede Person mit 25 Pf. bezahlt werden, und jede Einlaßkarte wird bei einigen noch mit 10 Pf. besteuert, wofür man sich dann einen Zettel geben lassen kann. Wenn nun z. B. Eltern mit zwei Kindern etwa in den Freischütz gehen, müssen sie 40 Pf. für 4 Zettel bezahlen, die sie gar nicht haben wollen und oft nicht einmal gebrauchen, da sie die Handlung und die Darsteller kennen. Neuerdings hat in einigen Theatern jeder Besucher auch noch 10 Pf. für die polizeilich angeordnete Feuerwache beim Billettkaufe mit zu bezahlen. Kämen nur 400 Personen ins Theater, so bedeutete das schon einen namhaften täglichen Verdienst, da die Feuerleute schwerlich mehr als 20 M kosten werden.

Besser liegt die Sache bei den Konzerten. Garderobe 25 Pf. Die Programme meist gratis. Aber mehr und mehr wird es Sitte, diese Programme bei Gesangs- oder großen sinfonischen Konzerten dem Textbuche vorzudrucken. Und so muß jeder Texte kaufen, mancher solche, die er auswendig kann, um nur die Reihenfolge der Vortragsstücke zu erfahren.

Diese Feuerwache-, Garderoben-, Zettel- und Programmgelder, die das Publikum seither den Theater- und Konzertunternehmern als Steuer entrichtete, nachdem es sich die Berechtigung zum Beiwohnen einer Kunstdarbietung bereits durch hohe Preise erworben hatte, und denen noch die Erträge der ganz ungerechtfertigten sogenannten Vorverkaufsgebühr zuzurechnen wären — diese Gelder kämen allermindestens der Summe gleich, die sich bei der geplanten Billettsteuer ergeben würde. Woraus denn folgt, daß diese von den Unternehmern getragen werden kann, daher durch diese Einnahmen gedeckt werden müßte. In Wirklichkeit käme sie ja auch fernerhin aus den Taschen des Publikums, wie bisher. Nur flösse sie wo anders hin ab. — Haben sich's denn die Veranstalter von Theater- und Konzertaufführungen nicht einmal bedacht, daß sie sich doch nur für ihre Kunstdarbietungen dürften bezahlen lassen? Daß sie nicht auch Geschäfte mit Kleideraufbewahren und mit einem Druckschriftenhandel machen dürften? — Wer in unsre Restaurants geht, bezahlt nur seine Speisen und Getränke. Man bewahrt ihm seine Garderobe und gibt ihm ein Programm — die Speisekarte — ohne jedes Entgelt. In mehreren unsrer großen Geschäftshäuser gibt es sogar Erfrischungsräume, in denen den Käufern ein Glas Wein, eine Tasse Kaffee usw. zur Verfügung steht. Und doch könnte ein Manufakturhändler sich eher eine Tasse Kaffee bezahlen lassen, als ein Theaterdirektor einen Theaterzettel.

Nun aber betrachten wir die Angelegenheit noch aus

einem andern Gesichtspunkte. Was ist steuerpflichtig, das Bedürfnis nach einem Kunstgenusse — werde er nun der Erholung, der Belehrung oder des Studiums willen erstrebt — oder die Ausübung eines Gewerbes, das gar nicht selten höchst einträglich ist? Denn insofern ein Künstler für seine Leistungen Geld verlangt, ist er doch den einen Erwerb Suchenden, also den Gewerbtreibenden gleich zu achten. Erwirbt man ein Möbel, ein Kunstwerk, ein Kleidungsstück, so würde man sich dafür bedanken, außer dem Kaufpreise noch eine Steuer zu entrichten. Lag auf dem Materiale oder auf dem fertigen Gegenstande eine Steuer, so mag sie immerhin der Käufer tragen, aber der Verkäufer hatte sie schon in den geforderten Preis eingerechnet. Und wer eine Theater- oder Konzertkarte löst, muß auch in den Genuß dessen kommen können, worauf sie lautet, ohne daß von ihm verlangt werden darf, noch etwas — oder gar noch viel anderes zu zahlen. Wenn sich die »Herstellungskosten der Unternehmer« — wie der Kürze und Deutlichkeit wegen zu sagen gestattet sein möge — erhöhen, so steigt natürlich der Preis der Einlaßkarte. Daher beträgt der Eintrittspreis für einen Klavier- oder Liederabend weniger als für ein Oratorien- oder Orchesterkonzert, für das Schauspiel weniger als für die Oper. Die Preise überhaupt sind schon seit etwa drei Jahrzehnten um das Doppelte gestiegen. Das Publikum hat sie immer anstandslos gezahlt. Sollte ihm nun aber jede Theater- und Konzertkarte noch mit einer Steuer belegt werden, so würde es sich mit Recht auf die sogenannten Hinterbeine stellen. Denn es ist ein Herkommen und eine Forderung der Gerechtigkeit, daß die Unternehmer von Veranstaltungen die Kosten derselben in den Preis der Einlaßkarten einrechnen. Sie allein haben daher die kommende Steuer zu tragen. Und sie können es leicht. Das soll noch gezeigt werden.

Es möge gestattet sein, die gar nicht unwichtige Frage der Freikarten zu berühren. Diese sind nämlich bei mehreren Theatern bereits seitens der Direktoren mit einer recht anständigen Steuer bedacht. Weshalb es denn auch sonderbar klang, daß vor einiger Zeit in einer öffentlichen Versammlung von Direktoren und ausübenden Künstlern die in Aussicht genommene städtische Steuer (welche übrigens die Freikarten nicht treffen soll) als unerhört und kulturfeindlich bezeichnet wurde. Eine Steuer von 50 Pf. bis zu 1 M auf die sogenannte Freikarte so wie der Kleider und Papierhandel scheint den Herren nicht unerhört, der Preis von zuweilen 6—8 M für ein Solistenkonzert nicht kulturfeindlich! — Sehen wir nun, ob es den Aufführungsveranstaltern schwer würde, die Steuern zu tragen, die die Gerechtigkeit sie zu tragen nötigen sollte!

Die Königlichen Theater bleiben außer Betracht. Es scheint nicht, als ob die städtische Behörde in königlichen Gebäuden irgend eine Machtbefugnis besäße. Also auch nicht die der Steuererhebung. Außerdem bezahlt der König alljährlich bedeutende Summen für Oper und Schauspiel, die nie auf ihre Kosten kommen. Die allermeisten Privattheater, obschon sie hohe Gagen zahlen, sind einträglich. Man würde sich sonst nicht so nach einer Direktion drängen, wenn sie einmal frei ist. Sie könnten leicht die Steuer tragen. Wie besteuerten sie ihrerseits vor Jahren das Publikum, indem sie die Sitze der ersten 6—10 Parkettreihen mit Tuch bekleiden ließen, sie Fauteuils nannten und ihren (damaligen) Preis von 3 M auf 4 oder 5 erhöhten! Das fanden sie nicht unerhört oder kulturfeindlich. — Von den Konzerten gibt es doch eine ganze Reihe, die vor ausverkauften Sälen stattfinden. Die Philharmonie hat 2500, der Beethovensaal 1100, die Singakademie 1200 Plätze usw. Und selbst diese größten Konzertlokale Berlins sind durchaus nicht selten ganz gefüllt. Der Platz wird durchschnittlich mit 4 M anzusetzen sein. Oft sind's freilich nur 3, oft jedoch auch 6, meist 5. Da betrügen die Einnahmen etwa 4400, 4800 und 10000 M. Das nimmt oft ein einzelner Künstler ein und hat davon nur Saalmiete, einen Begleiter am Klavier und andere nicht bedeutende Unkosten zu zahlen. Oft freilich haben sich mehrere Solisten in die Einnahme zu teilen. Oft ist auch ein großes Orchester nebst Solisten zu bezahlen. Aber auch dann bleibt noch ein recht namhafter Überschuß. Und wenn nach Abzug der neuen Steuer nur 3960 M anstatt 4400 oder 4320 anstatt 4800 und 9000 anstatt 10000 den Künstlern zufielen, so hätten sie immer noch ein gutes Geschäft gemacht. Die Billettsteuer würde sie ganz und gar nicht drücken. — Aber die mittleren und kleinen Künstler! Nun, sobald ihre Einnahmen die Kosten übersteigen, bleiben bei ihnen die Verhältnisse dieselben. Wer nur 100 M Reinertrag hat, könnte ja wohl mit 90 auch zufrieden sein — um so eher, als man diese Konzertsteuer doch sicherlich bei seiner Staatseinkommensteuer in Abzug bringen dürfte.

Summa Summarum: Schön ist die Steuer ja nicht. Doch ungerecht wäre sie erst, sollte sie dem Erholungsbedürftigen, dem Bildungsbeflissenen, dem Kunstgenießenden auferlegt werden. Sie zu tragen ist der Gewerbtreibende verpflichtet. Ein solcher ist aber der Künstler, sobald er für Geld auftritt.

Von Kapellmeistern und Sängern.

Es gibt bei uns allerlei Kapellmeisterfragen. Zuerst kündigte *Felix Weingartner* den Kontrakt, dem zufolge er die zehn Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle gegen ein zuletzt auf 15000 M erhöhtes Gehalt zu leiten hat, und der noch für mehrere Jahre läuft, »per sofort« — wie es in der Kaufmannssprache so schön heißt. Das Institut besteht aber auf seinem Schein. Wird es den Kapellmeister jedoch zwingen können, zu bleiben? Wenn nicht, was bedeutete dann ein Kontrakt? — Auch *Arthur Nikisch* kündigte seine Stellung als Leiter der zwölf Philharmonischen Konzerte, die ihm 18000 M einbringen. Da ihm indes Amerika nicht zahlen wollte, was er beanspruchte, so wird er in Berlin wohl weiter dirigieren. Für den jetzigen ständigen Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters *August Scharrer*, der die in ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllte, tritt demnächst Dr. *Ernst Kunwald* ein. Auch Dr. *Karl Muck* hatte Lust, seine Stellung an der Königlichen Oper aufzugeben, um jenseit des Ozeans Summen einzuheimsen, die man hier für die Kunst nicht zahlen kann. Nun wurde ihm einstweilen auf ein Jahr Urlaub erteilt, und Prof. *Josef Schlar* sollte wieder vertretungsweise die Berliner anstatt Wiesbadener Oper eine Zeitlang dirigieren. Da fand unerwartet die Berufung des Prager Kapellmeisters *Leo Blech* statt. Und augenblicklich weiß man noch nicht, wie weit die bisherigen Anordnungen dadurch eine Abänderung erfahren.

Das Neue Königliche Operntheater folgt jetzt dem Grundsatze, der ihm maßgebend war, als es noch Krolloper hieß: es läßt viele Gäste auftreten. Und das scheint ihm zum materiellen Vorteile zu gereichen, hat uns aber auch zwei vortreffliche Gesamtaufführungen gebracht. Es gibt ja in unsern Tagen — und das ist die erfreuliche Folge der Kunstentwicklung auf dem Opern-

gebiete — nicht mehr viele Gäste, die als Kometen am Opernhimmel ihre unregelmäßigen Bahnen ziehen, dabei die Blicke nur auf sich und von den andern Sternen ablenkend. Die Tage der Lind, der Patti, Wachtels usw. sind im ganzen dahin. Wenige Stimmkünstler nur noch reisen mit drei Virtuosenrollen über alle Bühnen. Der Kunstgeschmack unsrer Tage, und das ist mit ein Verdienst Richard Wagners, begehrt das Werk, nicht die Kehlkunststücke einzelner seiner Ausführenden. Und von diesem Standpunkte aus gestaltete sich das Gastspiel *Lilli Lehmanns* zur künstlerischen Tat. Sie ist eine wunderbare Frau. Ob sie es selbst schon glaubte, als sie vor jetzt gerade dreißig Jahren in Bayreuth unser erstes Waldvöglein war, daß sie auch einmal eine Brünnhilde sein würde? Wir andern dachten gar nicht daran. Seit 1870 Mitglied der Königlichen Oper, sang sie hier das Blondchen, die Prinzessin und die Königin von Navarra (»Johann von Paris« und »Hugenotten«), auch die Königin der Nacht und die Bertha im Propheten — und in allen diesen Rollen hat sie bis heute keine ihrer Nachfolgerinnen seit 1886 übertroffen. Aber die Marzelline verlangte es nach dem Fidelio, das Zerlinchen wollte eine Donna Anna sein, und dazu war damals in Berlin keine Aussicht. Von New-York aus, wo sie gastierte, erbat sie sich daher eine Verlängerung ihres Urlaubs. Als der Generalintendant sie aber ersuchte, rechtzeitig wieder einzutreffen, sang sie stolz die berühmte Stelle ihres Freundes Albert Niemann aus dem Cortez: »Ich bleibe hier!« und fügte trotzig aus ihrer Blondchenrolle hinzu: »Und wenn du der Großmogul wärst.« In Amerika konnte sie dann alle dramatischen Rollen bis zur Isolde singen. In Berlin mußte sie eine hohe Konventionalstrafe zahlen, wodurch ihr allerdings die Möglichkeit späterer Verbindung mit der Königlichen Oper geschaffen wurde. So lernten wir unsre frühere Koloraturprinzessin hier denn auch in den höchsten Aufgaben des Musikdramas kennen. Sie ist erstaunlich vielseitig und würde auch einen Kapellmeister der Oper abgeben. Als ich sie einmal während einer Aufführung der »Meistersinger« im Opernhause sprach, meinte sie: »Gar zu gern möchte ich doch den Schusterbuben 'mal singen.« — Wieviel auch ihr Ton gegen früher gewachsen ist, wie dunkel sie auch das glänzende Silber ihres Soprans zu färben verstanden hat — daß ihre Stimme nun den echten dramatischen Charakter erhalten habe, kann man nicht behaupten. Ein anderes Organ vermochte ihr die Kunst nicht zu schaffen. Darum ist aber auch »unsre Lilli«, indem sie sich zu einer bedeutenden dramatischen Sängerin entwickelte, eine hervorragende Koloratursängerin geblieben. — Sie gab während der letzten 14 Tage dreimal die Donna Anna und zweimal die Traviata. Diese war so vollendet wie jene. Es fehlte dem buntesten Schmuckgesange der Verdischen Gestalt eben so wenig, wie dem ausdrucksvollen Tonbilde Mozarts. Sie sang italienisch, und hatte Sorge getragen, daß wenigstens noch der Don Juan — durch *d'Andrade* — und die Donna Elvira — durch ihre Schülerin *Villani* — in der Ursprache ausgeführt wurden. Ist man doch jetzt zu der Überzeugung gelangt, da alle Übersetzungen des Textes unvollkommen bleiben, daß eine volle Wirkung des großen Werkes, die nur bei durchgehender Übereinstimmung von Wort und Ton sich ergeben kann, lediglich mit italienischem Texte und — so schmerzlich es auch sein mag, das zu gestehen — mit begabten italienischen Sängern zu erzielen sein würde. Ein anderes ist es mit dem Fidelio als mit dem Don Juan. Jener wurde nicht nur auf deutschen Text komponiert, sondern seine Personen erscheinen auch alle deutsch in ihrem Empfinden. Dieser aber ist im Grunde seines Wesens, ob er gleich manchen deutschen Zug trägt, italienisch. — In der »Traviata« hatte sich *Lilli Lehmann* für die beiden andern Hauptrollen auch italienisch singende Partner besorgt, so daß sich die Aufführung fast ganz einheitlich gestaltete. Gemont Vater war *Herm. Gura*, Alfred *Georg Maikl* von der Wiener Hofoper, ein junger Tenor mit frischer, gut gebildeter Stimme und von angenehmer Erscheinung. — Ein Gast der Brüsseler Hofoper, *Henri Albers*, trat als Rigoletto und Don Juan auf. Er ist ein vornehmer Sänger mit großer und klangvoller Stimme, als Darsteller aber geht er zu wenig aus sich heraus. Einen Gegensatz zu ihm bot *Emanuele Ischierdo* vom Scalatheater in Mailand. Dieser kleine, aus Spanien stammende Tenor tremulierte frisch drauf los, agierte heftig auf der Bühne umher und warf seine hellen, schmetternden Töne als Turiddu und Manrico mit lebhaftem Eifer ins Auditorium. Und da er italienisch sang und das zweigestrichene C lang aushielt, so klatschte ihm ein großer Teil des Publikums lebhaft Beifall.

Berlin 10. Juli 1906. Rud. Fiege.

Eine kirchenmusikalische Konferenz in der Provinz Sachsen.

Von P. Teichfischer.

Zur Förderung des kirchenmusikalischen Interesses im allgemeinen wie bei den Geistlichen und Kirchenmusikern im besonderen hat das Konsistorium der Provinz Sachsen die Superintendenten seines Ressorts zu alljährlicher Abhaltung kirchenmusikalischer Konferenzen verpflichtet. Nach Durchführung zweckdienlicher Programme (liturg. Gottesdienste, Konzerte usw.) durch besonders dazu geeignete bezw. vorgebildete Kräfte sollen wichtige Fragen der musica sacra, die im Interesse der Gemeinde bezw. des Gottesdienstes stehen, durch Referate mit angeschlossenen Diskussionen eingehend erörtert werden. Das Segensreiche und Anregende solcher Zusammenkünfte steht außer allem Zweifel, insonderheit, wenn liturgisch und künstlerisch vielseitig gebildete Persönlichkeiten ihren Einfluß dabei betätigen können.

In Hettstedt, wo sich ca. 100 Geistliche und Lehrer des alten Mansfelder Landes, das Deutschland seinen größten Sohn geschenkt, zum »Geben und Nehmen« versammelten, waren mancherlei Vorbedingungen eines guten Gelingens von selbst gegeben: Die altehrwürdige, vor Jahresfrist prächtig renovierte gotische Jakobikirche mit einem der größten modernen Orgelwerke der Provinz (44 Register, erbaut von Rühlemann, Zörbig) und last, not least —: Die Seele und treibende Kraft des Unternehmens: Diakonus Dr. *Sannemann*, ein Mann von gleich gründlicher liturgischer wie kirchenmusikalischer Durchbildung, der in den kleinstädtischen Verhältnissen Achtung gebietende musikalische Taten vollbracht hat (Bachs Matthäuspassion und Weihnachtsoratorium, Brahms Requiem), die selbst die rückhaltlose Anerkennung eines der schärfsten und bedeutendsten Berliner Kritiker [1]) fanden. — Das Bestreben, dem Wechselgesange in einem bis dahin ihm nicht eroberten Gebiete zur Geltung zu verhelfen, tritt in dem Programm deutlich hervor. Dasselbe führt einen liturgischen Gottesdienst in der Pfingstzeit durch. Ein Präludium auf der Orgel leitet ein, wie das Ganze in einem Postludium ausklingt.

[1]) Prof. Th. Krause.

Welche Meister und welche ihrer Werke dabei zu Worte kommen, verschweigt die gedruckte Vortragsordnung. Ich halte dies nicht für so nebensächlich. Kann doch bekanntermaßen nicht genug geschehen, die Hörer zum Aufmerken auf gute Orgelmusik, besonders der Vor- und Nachspiel-Literatur (wo redet der Riesengeist Bach intimer zu uns als in seinen schier unergründlichen Choralvorspielen, in deren Tiefen so herrliche Perlen ruhen?) zu erziehen! — Nach dem Präludium baut sich das inhaltlich wie formell hochbedeutsame Programm wie folgt auf: 1. Chor: »Komm, heil'ger Geist, erfülle mich« (J. W. Frank)[1], 2. Gemeinde: »Zeuch' ein zu meinen Toren« (Str. 1 u. 2), Chor: Str. 5, Gemeinde und Chor: Str. 6 u. 7; 3. Gebet, 4. Chor: »Himmlischer Tröster, Geist der Wahrheit (Ed. Grell), 5. Lektion: Akt. 2, 1—13 (Pfingstgeschichte), 6. Eine Stimme: »Kommt, Seelen, dieser Tag muß heilig sein besungen« (J. S. Bach), 7. Gemeinde: »Komm, heiliger Geist, Herre Gott« (Str. 1), 8. Lektion: Act. 4, 5—31 (Getrostes Zeugnis von Christo), 9. Chor: Str. 2 des von der Gemeinde gesungenen klassischen Pfingstliedes, 10. Gemeinde: Str. 3 desselben Liedes, 11. Lektion: Act. 6, 1—15 und 7, 55—59 (Der Zeugentod), 12. Eine Stimme: »Komm, süßer Tod« (J. S. Bach), 13. Gemeinde: »Richt' unser ganzes Leben allzeit nach Deinem Sein« —, 14. Ansprache, 15. Wechselgesang (Chor: »Lobt Gott in seinem Heiligtum« [Heinr. Schütz], Gemeinde: »Lobe den Herren, den mächtigen König« —), und zwar nach je 1 Strophe des Chors je 1 Strophe der Gemeinde; am Schlusse stimmen Chor und Gemeinde in den Jubelton ein: »Lobe den Herren, was in mir ist« usw. Die Texte der *Schütz*schen und *Neander*schen Hymnen zeigen inhaltlich innige Verwandtschaft. — Über das Proponendum der kirchlichen Behörde: »Grundsätze evangelischer Kirchenmusik« referierte der um das Zustandekommen des Ganzen hochverdiente Herr Dr. *Sannemann*. Sein Vortrag gipfelte in folgenden Thesen: 1. Katholische oder katholisierende Anschauungen beherrschen noch weite evangelische Kreise in Bezug auf Kirchenbau, Gottesdienst und Kirchenmusik. 2. Der fundamentale Unterschied zwischen katholischer und evangelischer Kirche — dort Priester-, hier Volkskirche — muß sich auch im kultischen Leben zeigen. 3. Die katholische Kirchenmusik wurzelt im Gregorianischen Gesang, die evangelische Kirchenmusik im volksmäßigen Gemeindeliede. 4. Es gibt keinen spezifischen evangelischen Kirchenmusikstil, ähnlich dem Palestrinastil der katholischen Kirchenmusik. Jede Epoche kirchlichen und religiösen Lebens hat ihre eigene Kirchenmusik geschaffen. Den Stil im ästhetischen Sinne reguliert die Gemeinde. Sie nimmt ihr Zusagendes an und lehnt Ungeeignetes ab. Den Stil im technischen Sinne reguliert nur die Kunst. 5. Der Gemeindegedanke schafft die Berechtigung, nicht bloß Duldung, und organische Gliederung des evangelischen Kirchenchors im Gemeinde-Gottesdienst. 6. Der Gemeindegedanke kommt im Wechselgesange zu seinem vollen Rechte. — In der Diskussion wurden vor allem Begriff und Bedeutung des Wechselgesanges klargestellt. Er ist nicht neu. In den gottesdienstlichen Handlungen aller Kulturvölker, bei den Juden und Griechen, in der katholischen wie in der evangelischen Kirche kommt er von altersher vor. In letzterer ist er etwas zurückgetreten. Es handelt sich beim Wechselgesange um ein alternierendes Singen verschiedener Gruppen, a. e. Kinder, Gemeinde: Männer, Frauen; ein- oder mehrstimmig singender Chor, Gemeinde usw. Folgender Gedanke erscheint mir als Ergebnis der angeregten Debatte von besonderer Tragweite: Beim Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde ist zu beachten, daß der Chor ein Teil der Gemeinde ist; **ebenso** ist der **Sologesang** aus dem Gemeindegedanken heraus **berechtigt**, weil der Sänger ein Glied der Gemeinde ist. Es gibt nicht wenig Liturgiker, die da meinen, ein liturgischer Gottesdienst werde in seiner Würde beeinträchtigt, ja profaniert, wenn ein Gesangssolist oder eine Solistin darin mitwirkt. Nun, kann nicht auch durch einzelne Chormitglieder oder durch den auf seinem exponierten Sitze vielleicht weithin sichtbaren Organisten die befürchtete Ablenkung einzelner Gemeindeglieder (wie viele gibt's, die lieber den Musizierenden sehen, als daß sie der Musik lauschen!) bewirkt werden? — Der wahre Vertreter des »Tones Gottes« wird es den Kirchenbehörden nur Dank wissen, wenn dem Spieltisch ein Platz gegeben wird, der den Organisten den lästigen Blicken der Gaffer und »Bewunderer« entrückt! Er muß und will sich mit seinem Gott und seiner 2. Braut bei seinem Spiel aufs innigste verbunden fühlen. Wieviel, besser: wie wenig ist das bisher bei der Aufstellung der Orgeln berücksichtigt worden! In die Kirche gehört keine »Augenlust«, d. i. im angedeuteten Sinne. — Muß uns das Sololied im liturgischen Gottesdienste nicht geradezu als selbstverständlich, ja von höchster Instanz sanktioniert erscheinen, wenn wir bedenken, welch weiten Spielraum unser großer Bach Solisten und Solistinnen zur Betätigung ihrer Kräfte in seinen Kantaten »für den Gottesdienst« zugewiesen hat? Darum fort mit Bedenken,[1]) die im Grunde keine sind! Welche erfreuliche Perspektiven eröffnen sich mit der allgemeinen Akzeptierung obiger These dem Chorleiter! Wie reichhaltig und abwechslungsvoll kann er nun die Programme gestalten! Wie wird ihm auch das oft so mühsame Einüben erleichtert! Kommt nicht auch der tüchtigste Dirigent gerade der freiwilligen Kirchenchöre durch die Unpünktlichkeit einzelner, die sich selbst, d. i. in diesem Falle ihr gesangliches Können, vermaßen, bisweilen in Verlegenheit? Angenommen, 4—5 Chöre sollen in kurzer Zeit singreif sitzen. Trotz der Umsicht und Tüchtigkeit des Leiters will es nicht klappen, weil einzelne, vielleicht gerade Einflußreiche, eben — bummeln müssen. Wie ist da sofort geholfen, wenn 1 oder 2 Sololieder eingeschoben werden! So kommt noch eine stimmungsvolle und erbauliche Aufführung zu stande! Diese Attribute sind doch einem liturgischen Gottesdienste nicht zuzuerkennen, wenn nur eine Chorleistung abfällt, oder gar mißglückt. — Mit der Konferenz war eine reich beschickte Ausstellung kirchenmusikalischer Schriften und Kompositionen evangelischer Kirchenmusik verbunden, die ca. 1000 Nummern aufwies und gleichfalls mannigfache Anregungen bot.

[1]) Die Namen der Komponisten der Vokalwerke sind auf dem Programme gedruckt.

Die allerschönste Kunst.

Der folgende herrliche Ausspruch über die edle Musika findet sich in einem 1649 erschienenen pädagogischen Buche: »Joh. Justus Winckelmann: Einfältige Bedenken« (neu herausgegeben von Pf. Dicht) S. 119:

»Die Musica ist eine wunderliche Creatur und Gabe

[1]) Es bestehen doch große praktische Bedenken gegen Zulassung des Sololiedes im Gottesdienste. Siehe Jahrg. 1899, Heft 11, S. 169. D. R.

Gottes, sie ist die allerschönste Kunst in der gantzen Welt, dan alle andre Künste, sie seyn so herrlich, als sie immer wollen, so hören sie mit diesem Leben auf, aber die Sing- und Spielkunst wird auch in dem ewigen Leben getrieben.«

Dr. M. Sch.

Monatliche Rundschau.

Dresden. Nach wie vor blieb es in unserem Kgl. Opernhaus bei der beliebten Tatenlosigkeit. Der »Generalissimus« »strikt« seit der »Salome«. Teuer erkaufter Sieg der Dresdner Hofoper dieser sensationelle Erfolg! Wenn Herr *v. Schuch* nur wenigstens sich insoweit betätigte, daß er bestimmte: die oder jene Oper wird herausgebracht. Er, der musikalische Höchstkommandierende selber, kommt ohnedies erst zu den letzten Proben und dann zur »Parade«, d. h. zu der Première, bei der es die üblichen Ehrungen gibt. So aber bleibt es mangels jeglicher Initiative bei dem alten Fortwursteln, und daß es besser wird, dazu sind vorläufig auch keinerlei Aussichten vorhanden. Jetzt geht auch noch *Kutzschbach*, dem man Fleiß und ernstes Streben außer trefflichem Können nachrühmen muß, nach Mannheim und nun wird man sich schon einen Ersatzmann suchen, der hierher paßt. Das war natürlich auch Dr. *Göhler*, der hier gastdirigierte, nicht. Hier muß einer von vornherein resignieren. Vor ihm sitzt ja auch noch Herr Hofkapellmeister *Hagen* als »gewichtige« Persönlichkeit. Also, es ist und bleibt das Los eines »dritten« Kapellmeisters und höheren Korrepetitors, das ihm winkt. Bis jetzt bewarben sich u. a. um den zweifelhaften Genuß, unter solchen Umständen hier zu amtieren: die Herren *Eichberger*-Dessau, *Wolf*-Aachen, *Reichwein*-Essen und der schon genannte Dr. *Göhler*. Indem der Schreiber dieses seinen Bericht abfaßt, hat Herr *Malata*-Elberfeld Chancen, doppelte sagt man, sofern er ein Wiener ist. Vedremo![1]) — Außer diesem Gastdirigieren war nicht viel los in der Hofoper. Das einzige »Ereignis« war, daß die *Lilli Lehmann* den Fidelio und die Donna Anna uns sang. Erstaunlich, wie die Stimme sich dank dem Können der Künstlerin erhalten hat. Gewiß, man muß statt der »überzeugenden« Brustresonanz zumeist mit Kopftönen sich zufrieden geben, aber immerhin, mit soviel Lenzen, als Frau *Lilli Lehmann* zählt, überhaupt noch solche Aufgaben coram publico bewältigen zu können, ist und bleibt bewundernswert. Und dann das Spiel! Kundgebung einer starken künstlerischen Persönlichkeit, imponiert es gerade in klassischen Partien. Als Isolde, nein, da mochten wir Frau *Lilli Lehmann* nicht. Da fehlte uns seinerzeit Leidenschaft, glutvolle Sinnlichkeit. Unvergeßlich wird uns sein, wie züchtig sich diese Isolde ihrem Tristan zur Seite setzte. Aber Fidelio, und dann Donna Anna; das waren andere Fälle! Vor allem Donna Anna. Die große Szene und Arie »Schon sank die Nacht herab« erinnern wir uns nicht, auch nur annähernd so dramatisch packend haben vortragen zu hören. Das war eine Leistung im Stile einer Kunstbetätigung, die uns mehr und mehr verloren geht, und wir gedachten unwillkürlich unserer Schauspiel-Heroine, Fräulein *Pauline Ulrich*, als einer letzten Repräsentantin gleicher Art. Unseren zeitgenössischen Schauspielkünstlern nun winken allerdings auch Aufgaben, an denen sich ihre darstellerischen Kräfte selbstverständlich in ganz anderer Richtung entwickeln müssen. Man nehme nur das von Richard Strauß komponierte »Pervers«-Drama Wildes zur Hand, an dem sich jetzt Frau *Krull*, unsere zweite »Hochdramatische«, versuchte, nachdem Frau *Wittich* die Rolle der Salome abgegeben. Indessen diese Aufgaben müssen doch auch wieder in gewissem Sinne und bis zu einem gewissen Grade mit unserem Zeitgeschmack und Zeitempfinden harmonieren, wenigstens war es erstaunlich, wie sicher sich die jüngere Sängerin, die doch keineswegs über eine besondere darstellerische Begabung verfügt, in der Rolle bewegte. Und dabei entfaltete sie eine Fülle und Schönheit des Tones, die es nicht begreifen ließ, warum man sie hierorts solange ganz im Schatten stehen ließ, da man doch wahrlich keinen Überfluß an befähigten, jüngeren dramatischen Sängerinnen hatte. Erst Frau *Rocke-Heindls* Abgang nach Dessau dürfte für Frau *Krulls* Vorwärtskommen entscheidend werden, wenn anders sie jenen Fleiß entfaltet, der immer die Voraussetzung dauernder künstlerischer Erfolge ist. Ihn besitzt, gepaart mit einem seltenen Charme der Persönlichkeit, Frau *Nast*, die sich als Barfüßele in Rich. Heubergers wieder einstudierter gleichnamiger Oper erneut die Sympathie unseres Publikums ersang. Wir gehören gewiß nicht zu den Überschätzern ihres Talents und meinen, dasselbe bestehe vornehmlich in einem schlichten, warmherzigen Sichgeben, aber das reicht ja eben für eine Rolle wie die gedachte vollkommen aus. Und so ergab denn das künstlerische Zusammengehen der Künstlerin mit unserem primo tenore *Carl Burrian* in der Hauptszene des Werkes, dem großen Liebesduett im zweiten Akt (ersten Hauptbild), auch für dieses selber einen Bühnenerfolg nicht gewöhnlicher Art. Schade, daß dann Heuberger so gar keinen Halt bei seinem Librettisten (Victor Léon) fand. Das Werk »zerfällt« in seinen letzten Szenen förmlich, auch hinsichtlich des musikalischen Stils, den der Komponist doch so hübsch in manchen vorangegangenen Szenen trifft. Bleiben wir dann vorerst noch im Opernhause, so haben wir zunächst der 300. Aufführung der »Zauberflöte« zu gedenken. Es ist eigentlich keine so große Zahl im Hinblick auf das Alter des Werkes und seine Beliebtheit, besonders wenn man bedenkt, daß der »Freischütz« vor einiger Zeit hier schon die 500. erlebte. Indessen der »Freischütz« ist eben der »Freischütz«, die deutscheste aller Opern auch in ihrem ausgesprochen romantischen Charakter. Dann mögen auch sonst die Verhältnisse hierselbst für die »Zauberflöte« nicht recht günstige gewesen sein, und eine Periode hat es eigentlich niemals gegeben, in welcher der klassische Geschmack in Dresden zur Herrschaft gelangte. Wie Webers Ideale auf anderem Gebiete lagen, so auch bereits die Reissigers und die Neigungen Wagners, der vorübergehend das Szepter hier schwang, wandten sich doch auch weit mehr Gluck als Mozart zu. Auch wenn Zahlen beweisen können, so tun sie es in diesem Fall. Von der ersten offiziellen Aufführung der »Zauberflöte« unter C. M. v. Weber, die am 27. Oktober 1818 stattfand, bis zum Jahre 1862 erlebte sie 98 Aufführungen. Von da ab, also im gleichen Zeitraume, bis zur Gegenwart 202! Das Werk hat also ganz offenbar an Popularität gewonnen, hat sich erst allmählich seinen Platz gewonnen, seitdem man mehr und mehr zur Erkenntnis

[1]) Herr *Malata* ist inzwischen auf 1 Jahr engagiert worden. (Anmerkung des Verfassers.)

kam, daß von ihm das Wort vom tiefen Sinn im kindischen Spiel gilt. Übrigens sprachen wir von der ersten »offiziellen« Aufführung der Zauberflöte. Wir meinen damit jene, die im »Königl. Hoftheater« stattfand, das doch erst im Jahre 1816 ins Leben gerufen wurde. Vorher gab es in Sachsens Residenz nur eine vom Hofe subventionierte Theatergesellschaft. Diese, und zwar war es die Joseph Secondasche, hatte das Werk bereits am 7. August 1793 im Theatersaale des sogenannten Linckeschen Bades zur Aufführung gebracht. Der Erfolg war damals ein außerordentlicher gewesen, fünfmal hintereinander und dann in demselben Jahre noch 9 mal wurde sie gegeben, ein ganz ungewöhnlicher Fall. Aber Wenzel Müllers »Zauberzither« (alias »Kasper, der Fagottist«), eine Oper, die dasselbe Märchen wie die »Zauberflöte« paraphrasierte — das »Lulu« betitelte aus dem 3. Band von Wielands Dschinnistan —, in Wien aber vor Mozart-Schikaneders Werk das Lampenlicht erblickt hatte, lief ihr den Rang ab. Weiter erwähnen wir dann noch, daß man »Offenbachs Orpheus in der Unterwelt« zum Besten der Bühnengenossenschaft und später zum Besten des Pensionsfonds des Opernchors wieder wie im Vorjahr hervorsuchte. Trotz aller Wenns und Abers — das Werkchen verblaßt in seinem textlichen Teil trotz der so hübschen Grundidee (Orpheus wird von der »öffentlichen Meinung« gezwungen, sich seine Eurydike wiederzuholen!), bedenklich — gefiel die »Burleske Oper« sichtlich von neuem, dank vornehmlich ihrer hübschen, flotten und, das ist die Hauptsache, originellen Musik. Potenz bleibt eben immer Potenz! Uns zum Schlusse dem zuwendend, was uns nach der Saison noch an Konzerten geboten wurde, so beanspruchen davon nur zwei Veranstaltungen allgemeines Interesse. Die erste war diejenige, die der Kölner Männergesangverein unter Mitwirkung des bei uns in vorteilhafter Erinnerung stehenden Pianisten Dr. *Otto Neitzel* und einer sich sehr glücklich einführenden Koloraturdiva Frl. *Angèle Vidron* gab. Die andere das Gastauftreten des Sängerbundes Mährischer Lehrer. Jene spielte sich vor brechend vollem Saale ab, diese vor leerem. »Politisch Lied, ein garstig Lied,« gewiß, aber wer will es der deutschen Sängerschaft verdenken, wenn sie hier im Grenzland nationaler empfindet, als es in Sachen der Kunst wünschenswert erscheinen mag. Hier kennt man das Schicksal zu gut, das einem deutschen Sängerbund beschieden wäre, wenn er in einer im czechischen Sprachgebiete belegenen Stadt auftreten wollte. Im übrigen aber: alle Achtung vor den Herren aus Prerau! Ihr Können mußte imponieren und, was sie sangen, interessieren. Nur eins möchten wir aussprechen. Wir würden es nicht wünschen, daß man sie sich in ihrer Kunstbetätigung zum Vorbild nehme. Sie ist uns doch zu virtuos zugestutzt, zeigt uns zu viel »Drill«. Das sind sozusagen keine »freien Männer«, welche die Freude an sangesfroher Gesellschaft verbindet, das ist eine Schar von Herren, die gleichsam zeigen wollen, was man alles machen kann. Da trennt sich eben germanische und slavische Art, letztere in ihrer Neigung zur absoluten Unterordnung unter einen Einzelwillen. — Die Herren singen ohne Notenblatt und förmlich maschinell, mechanisch, automatisch oder wie man es nennen will in ihrer Schulung. — Uns sind, so sehr wir Herrn Prof. *Ferdinand Vach* und seinem Sängerbund Bewunderung zollen, die »Kölner« und ihr Liedermeister Prof. *Josef Schwartz* lieber. Wie herzerquickend tonschön die Herren aus dem Rheinlande sangen und dabei wie schlicht und natürlich! Und dabei mustergültiges Zusammengehen im Sinne musikalischer »Erziehung«. Wir wollen keine Übertragung gleichsam des »Orchesterdrills« auf Vokalkörper. Wir wollen den Reiz genießen, den das künstlerisch geschulte Zusammenwirken menschlicher Individuen gewährt.

Otto Schmid.

Leipzig. Ein ziemlich sicheres Kennzeichen des Endes der Saison sind in Leipzig gastierende auswärtige Männerchöre. Das größte Interesse erregte von ihnen der »Kölner Männergesangverein«, der unter Leitung von Prof. *Josef Schwartz* und in Begleitung des Pianisten Dr. *Otto Neitzel* und der Koloratur-Sängerin des Kölner Stadttheaters, Fräulein *Angèle Vidron*, im großen Festsaal des »Zoologischen Gartens« auftrat. Über die außerordentlich schlechte Akustik dieses Saales habe ich mich schon bei früherer Gelegenheit ausgesprochen (vgl. S. 143 dieses Jahrgangs). Ich vermochte sie für mich auf ein Mindestmaß zurückzuführen, indem ich mir einen der auf dem Seitenbalkon links nahe am Podium liegenden Plätze geben ließ — das soll ein Wink für auswärtige Konzertbesucher sein, solange wir in Leipzig mit diesem akustisch betrachtet abscheulichen Saale rechnen müssen.

Schon äußerlich zeigte sich die Sensation, die das Auftreten des berühmten Chores für Leipzig bildete, in der Überfüllung dieses ungeheuren Saales, einer Überfüllung, wie ich sie niemals zuvor wahrgenommen habe. Die Kölner rechtfertigten durch ihren Gesang ihren Ruf. Mir, dem geborenen Kölner, der ich den Chor seit zwei Jahrzehnten kenne, war es von erhöhtem Interesse, ihn hier in der Fremde wieder zu hören und zu sehen, worin das Spezifische dieses Männergesangs liegt, das, was eine Nachahmung außerhalb der Rheinlande unmöglich macht. Es ist einmal das Menschenmaterial, mit dem dieser Chor arbeiten kann, und dann seine alte Tradition. In ersterer Hinsicht kommt die Lebhaftigkeit, der Freiheitsdrang und auch der hohe standard of life des Rheinländers und die Tatsache, daß der höhere Bürgerstand mit Eifer für die Sache mitwirkt, in Betracht. Die Tradition knüpft an den alten Glanz der niederrheinischen Musikfeste an, deren Chöre sich, was die Männerstimmen betrifft, naturgemäß aus den ersten rheinischen Männergesangvereinen, und besonders auch unserm Kölner Männergesangverein, rekrutieren.

Die Sänger traten in der Zahl von ungefähr 180 Stimmen auf, leider von der Reise ermüdet. Aber das hinderte sie nicht, so rein zu singen, daß auch der kritisch veranlagte Hörer vollkommen vergaß, an die Möglichkeit von Unreinheiten zu denken, sich vielmehr ganz diesem wunderbaren gesättigten und dunklen Vollklang hingab, der im piano noch rauschend, im forte erschütternd ohne ans Rohe zu streifen, wirkte.

Freilich — man wird mir das, hoffe ich, nicht als Nörgelei auslegen — zeigte der Chor auch die typischen Mängel rheinischer, insbesondere kölnischer Musikpflege. Das ist vor allem eine gewisse Bequemlichkeit. Dem Kölner liegt alles das gänzlich fern, was auch nur von weitem nach Fanatik, nach Extremen schmeckt. Leider führt ihn das auf ästhetischem Gebiet dazu, daß er sich am guten Durchschnitt genügen läßt. Insbesondere liegt die moderne Kunst mit ihrem Hervorheben des Persönlichen, Intuitiven dem Kölner nicht. Auf technischem Gebiet ist er sorglos. So hatte nicht einmal die straffe Zucht von Meister Schwartz den Chor zu dem bekannten Effektpiano der Männerchöre zu bringen vermocht, und auch im forte läßt sich bei diesem Material noch ganz anderes machen. Aber hier hindert der Standpunkt: Das brauchen wir nicht, wir leisten so schon Unübertreffliches. Und sie haben recht: sie schöpfen in der Tat so aus dem Vollen, daß sie wirklich in vieler Hin-

sicht Unübertreffliches leisten. Hierher gehört außer dem physischen Klangzauber des Chores das Volkslied.

Dieser Spezialität des Chores war das Programm angepaßt, und der Erfolg des Konzertes — fünf durch frenetischen Lärm erzwungene da capos und eine ungeheure Begeisterung — gab dem Verfasser des Programms recht. Diejenigen, die den Männerchor mit Vorliebe in den Aufgaben der modernsten Musik und in quasi-orchestraler Behandlung hören, kamen dagegen nicht auf ihre Rechnung. Und doch legt mindestens der prachtvolle Apparat dieser 180 Sänger — in Köln sind's noch mehr — eine solche quasi-orchestrale Behandlung nahe. So machten *C. Zöllners* Wanderlied (»Das Wandern ist des Müllers Lust«) und eine reizende Neuheit von *A. v. Othegraven*, »Leiermann«, am meisten Eindruck. Hegars »Totenvolk« schlug gleichfalls durch, aber man fühlte den Sängern die unbequeme Aufgabe — unbequem nicht in technischer, sondern in ästhetischer Hinsicht — nach, und — der Chor kann auch mit mehr Belebuug im einzelnen gesungen werden.

Frl. *Vidron* ist eine Coloratursängerin, wie sie uns hier — fehlt, und in den verdienten lebhaften Beifall mischte sich viel Neid gegenüber der Kölner Bühne. Denn die Zeiten, zu denen Leipzig ohne Gast eine würdige Aufführung einer Mozartschen Oper herausbringen konnte, liegen bedenklich weit zurück.

Verhältnismäßig den geringsten Beifall fand der Künstler, der künstlerisch zweifellos das Beste leistete: *Otto Neitzel.* Die Kritik meinte, daß er das Publikum nicht habe erwärmen können: sie hätte sagen sollen, daß das Publikum hier wie anderswo für Virtuosität sehr leicht, für Kunst als solche und ohne den Mantel der blendenden Virtuosität schwer zu gewinnen ist, weil es nämlich jene versteht, diese — mindestens zunächst — nicht.

Dr. Arend.

Stuttgart. Regsam und vielseitig übt die Leitung unserer Hofoper ihr Amt aus. Neben einigen für Stuttgart charakteristischen Zugstücken unglaublicher Anziehungskraft, vom Schlag der Regimentstochter oder Mignon, bietet der Spielplan die Werke der alten Meister und Wagners Dramen in stattlicher Anzahl und in bemerkenswert guten Aufführungen. An Mozart konnte man sich schwelgerisch erlaben: der Zyklus von Entführung, Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte, Zauberflöte erschien zweimal; außerdem viele Einzelaufführungen. *Pohlig* und *Erich Band* teilten sich in die musikalische Leitung. Dr. *Löwenfeld* sorgte als Regisseur für glänzende Ausstattung und sinnvolles Zusammenspiel. Nur die deutsche Übersetzung ließ zu wünschen übrig. Man sollte es nicht für möglich halten, daß sogar gebildete Sänger unempfindlich sind für die Roheit (sit venia verbo!), Worte zu singen, die der Konzeption des Tondichters offen zuwiderlaufen; sprachliche Fehler und Geschmacklosigkeiten des Ausdrucks wären belanglos, wenn sich nicht absolute Verständnislosigkeit der Musik damit paarte. Das tut weh; es schaudert mich bei solchen Verstößen. Und der Ärger ist um so größer, als die gesanglichen und darstellerischen Eigenschaften der meisten Sänger und Sängerinnen ausnehmend vorzüglich sind. Da ist z. B. Fräulein *Sutter* als Page unübertrefflich — sie spielt und sie singt, sie weiß, was Melodie ist, in einer Zeit, da die körperlichen und musikalischen Lungen schwinden. Der stimmgewaltige *Weil* (Graf) ist gleich sympathisch durch Auffassung wie durch Gesang. Frau *Bopp-Glaser*, nun festverpflichtet, war eine reizende Susanne; ihr Ziergesang wirklich zierlich und leicht hinschwebend. Ebenso freudig begrüßen wir Frau *Senger-Bettaque*, die vom Herbst an als erste dramatische Kraft in den Verband der Hofoper tritt. Nun brauchen wir Brünnhilde und Isolde nicht immer zu Gast zu bitten. Diesen Winter hatten wir zweimal den Ring, zweimal Tristan, und im Verhältnis die andern Werke Wagners; alles ungekürzt — für eine Großstadt eine beneidenswerte Überlieferung. *Pohlig* ist ein hervorragender Wagner-Dirigent. Die Regie dürfte pietätvoller werden; Bayreuths Anregungen sind nicht mehr zu umgehen. Dazu kommt, daß Wagners Musik in gutem Sinne Hausmusik geworden ist; die Zuhörer, die sich längst nicht mehr auf das Herausklauben einiger Leitmotive beschränken, sondern vielfach ihren Auszug recht genau im Kopf haben, merken es wohl, wenn der Regisseur etwas Sinnwidriges leistet. Das Spielen der Klavierauszüge ist natürlich auch bei Mozart zu empfehlen; der Klavierunterricht versündigt sich gegen die Allseitigkeit des Instruments, wenn er an Schumann und Chopin hängen bleibt, oder zu Beethovens Sonaten nicht die Sinfonien und Fidelio, zu Mozarts vierhändigen Kompositionen nicht die Kammermusik, Sinfonien und Opern des Meisters hinzufügt. Lieber weniger von Klaviermusik, als Klavierauszüge vernachlässigt! Hausmusik treiben heißt: sich in Ruhe und Stille in all die großen Werke unserer Meister vertiefen!

Noch ein kurzes Wort von unserem Spielplan. Neueinstudiert und ausgestattet (auch ausgestaltet) wurden in letzter Zeit manche älteren Werke der italienischen und französischen Schule; so Bellinis Norma, Verdis Amelia, Rossinis Barbier, Aubers Stumme. Daß ihnen Marschners Hans Heiling an die Seite trat, nehmen wir als gutes Zeichen, daß die deutschen Meister nicht minder geehrt werden sollen. Mit den Neuheiten machte die Oper Glück: d'Alberts Tiefland und Flauto solo, dessen erste reichsdeutsche Aufführung wir verzeichnen dürfen, behaupteten ihren großen Erfolg. Flauto solo ist mir das am meisten sympathische Werk des Komponisten; dem Textdichter Hans (nicht Ernst) von Wolzogen gebührt besonderer Anteil an der Lebensfähigkeit des feinen Werkchens. Eine dänische Oper König und Marschalk des 1879 gestorbenen Peter Heise wurden zum erstenmal in Deutschland bei uns aufgeführt; der Stoff entspricht dem Maskenball Aubers (und Verdis), ist aber ohne Hülle und Maske dramatisiert. Interessant und anmutig war diese Oper; wir wissen nun, wie die Dänen vor einigen Jahrzehnten komponierten. Kein Beschreiben ersetzt in Fällen, da der Wert einer Musik schwierig einzuschätzen ist, die eigene Anschauung. Ob sich die anderen Bühnen der Oper, die in Kopenhagen Repertoirestück ist, bemächtigen werden, muß man abwarten. Zum Schluß noch einige nachahmenswerte Überlieferungen: Liszts Legende der Heiligen Elisabeth (mit Frl. *Wiborg* in der Titelpartie) wird seit Jahren regelmäßig ein oder mehrere Male auf den Spielplan gesetzt. Wolfs Corregidor behauptet sich seit April 1904, so daß er sogar für eine abgesagte Aufführung eingeschoben werden kann.

Dr. Karl Grunsky.

Elberfeld. Musikdirektor *Karl Hirsch*, der seit 14 Jahren als Gesanglehrer und als Leiter verschiedener Gesangvereine in Elberfeld-Barmen und Umgegend überaus segensreich gewirkt hat, verläßt unsere Stadt, um in Berlin ein neues Arbeitsfeld zu bebauen. In einem Konzert des Oberbarmer Sängerheims, worin er seine glänzenden Eigenschaften als Chordirigent noch einmal offenbarte, verabschiedete er sich von uns. Sein Scheiden von hier wird allseitig tief bedauert.

H. O.

— In London starb der berühmte Gesanglehrer und Erfinder des Kehlkopfspiegels *Manuel Garcia* im Alter von 101 Jahren.

— Peter Cornelius' komische Oper Der Barbier von Bagdad in der Bearbeitung von *Felix Mottl*, welche in London unter Hans Richters Leitung großen Erfolg hatte, ist vom Stadttheater in Bern zur Aufführung angenommen.

— Heinrich XXIV. Fürst Reuß' neueste Sinfonie in f moll, welche bei ihrer Uraufführung am 19. Mai ds. J. in Halle unter Professor *Reubkes* Leitung großen Erfolg hatte, wurde vom Verlagshaus C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, erworben.

Besprechungen.

Squire, W. Barclay, Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. bis 17. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Es ist nur zu natürlich, daß man in unserer Zeit, in der die Programmmusik einen bis heute beispiellosen Aufschwung genommen hat, auch denjenigen älteren Kunstformen, in denen der subjektive Ausdruck besonders hervortritt, eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet. Unter diesen Kunstformen steht aber das Madrigal an erster Stelle, welches der Allgemeinheit wieder zugänglich zu machen, der leitende Gedanke bei der Herausgabe der obengenannten Sammlung, von der mir die Nummern 25 bis 28 vorliegen, war. *Barclay Squire* hat die vier- und mehrstimmigen Gesänge in die modernen Schlüssel übertragen und mit genauen Vortragszeichen versehen; zur Einübung kann eine den Gesängen untergelegte Pianofortestimme vorteilhaft benutzt werden. Wir finden in der Sammlung köstliche musikalische Perlen. Äußerst stimmungsvoll ist ein fünfstimmiges Madrigal »Vienn' Himeneo« (»Steig', Hymen, nieder«) von G. M. Nanino (Venedig 1581); und wie gern die alten Meister auch gelegentlich einmal dem Humor die Zügel schießen ließen, beweist die »Canzona della Gallina«, vierstimmiges Lied von Liberio Fabrianese (Venedig 1551), in der das Glucken der Henne vortrefflich nachgeahmt wird. Den Text der Gesänge hat John Bernhoff ins Deutsche übertragen.

Pfannschmidt, Heinrich, Op. 11. Weihnachten. Ausgaben: Gemischter Chor, vierstimmiger Männerchor, dreistimmiger Chor (2 Soprane und Alt), Duett mit Begleitung des Klaviers oder der Orgel. Berlin W., Georg Plothow.

Ein nicht sonderlich gut gelungenes Opus; einige Fortschreitungen passen nicht recht zu der schlichten Anlage des Ganzen.

Thuille, Ludwig, Op. 31. Drei Gesänge für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Vor mir liegt die letzte der drei, Thuilles Op. 31 umfassenden Nummern. Auch diese Komposition, eine Vertonung von Eichendorffs »Bleib bei uns! wir haben den Tanzplan im Tal«, ist, wie alle Werke des Münchener Meisters, von berückender Klangschönheit und dem Inhalt des Textes aufs beste angepaßt. Das Lockende in dem »Bleib bei uns«, das Leuchten der Johanniswürmchen, das Wiegen der Abendwinde, alles dies ist wundervoll musikalisch illustriert; von prächtigster Wirkung ist die Steigerung im $^{2}/_{4}$ Takt bis zu dem Quartsextakkord As-dur auf »Schönste«. Ein glücklicher Einfall des Komponisten war es, zum Schluß auf das Anfangsmotiv zurückzugehen.

Rudnick, W., Geistliche Festgesänge für gemischten Chor à cappella. Op. 122: Neujahr, Jubelfeiern usw. Op. 123: Zum Totenfest. Op. 124: Weihnachten. Liegnitz, Herm. Preiser.

Gute gearbeitete, eindringliche Gesänge, die die weite Verbreitung verdienen. Im Op. 122 verwendet *Rudnick* die Walthersche Choralmelodie »Es ist das Heil uns kommen her« zu dem Text der Juliane v. Schwarzburg-Rudolstadt: »Bis hierher hat mich Gott gebracht«; sehr schön ist hier auch die zweite Hälfte des Mittelsatzes. Op. 123 zeugt von einer guten Erfindungsgabe und vielem Empfinden. No. 1 und 2 in Op. 124 klingen an die bekannte Weise »Stille Nacht, heilige Nacht« an, welche beabsichtigte Reminiszenz den Gesängen einen volkstümlichen Zug verleiht.

Dettmann, Max, Op. 3. »Mein Herz, ich will dich fragen« von Friedrich Halm für drei Frauenstimmen (à cappella). Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Ein Terzett, das keine besondere Erfindungsgabe seines Schöpfers verrät. Wie wenig der letztere in den Inhalt des Textes einzudringen vermocht hat, beweist, daß er zu Frage und Antwort dieselbe Phrase verwendet. Der Anfang des Opus erinnert übrigens ein wenig an den Komponisten des »Don Juan«.

Neff, Fritz, Op. 7. Die Weihe der Nacht. Für gemischten Chor mit Orchester. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Fritz Neff hat in seinem Op. 7 versucht, dem Stimmungsgehalt des Hebbelschen Gedichtes einen adäquaten Ausdruck in Tönen zu geben, wozu ihm aber die rechte Erfindungs- und Gestaltungskraft mangelt. Die melodischen Linien und auch die harmonischen Fortschreitungen bieten wenig Reiz. Daß beide durch die Instrumentation gewinnen werden, ist nicht ausgeschlossen; aus dem Klavierauszug, in dem mir das Werk nur vorliegt, ist dies natürlich nicht zu ersehen.

Bohn, J., Ausgewählte Volks-, volkstümliche und einfache Kunstlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Trier, Verlag der Fr. Lintzschen Buchhandlung.

Eine Sammlung von 36 Gesängen, die, zum Gebrauche an höheren Lehranstalten und Lehrer-Seminaren und in geselligen Kreisen herausgegeben, sich in nichts von ähnlichen Sammlungen, deren wir ja eine ungeheure Menge besitzen, unterscheidet. Ob der Herausgeber Schuberts »Erlkönig« zu den Volks-, volkstümlichen oder einfachen Kunstliedern rechnet, bleibe dahingestellt.

de Lange, S., Op. 86. Eines Königs Tränen. Kantate für Sopransolo, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

S. de Lange bietet uns mit seinem Op. 86 ein Werk eines wahren, echten Priesters der göttlichen Tonkunst, das jedem für das wahrhaft Schöne empfängliche Gemüt eine hohe Befriedigung gewähren muß. Die Themen sind ebenso schön, wie der harmonische Satz klar und durchsichtig; da ist nichts von Effekthascherei und das Ganze doch von guter Wirkung. Wie mächtig klingt das »Hosianna«, wie tief empfunden ist das »Sacht reite, König mild und gut«, mit der wuchtigen Kadenz in A dur auf »Judas Wonne«. Religiös-musikalisches Empfinden atmet das Sopransolo: »Ach Zion, Zion!« Daß sich auch mit einfacheren harmonischen Mitteln die eindringlichsten Wirkungen erzielen lassen, zeigt der Schluß des schönen Werkes, auf das unsere Chordirigenten hiermit empfehlend hingewiesen seien.

Reinecke, C., »Jungbrunnen«. Kinderlieder mit Klavierbegleitung. Neue Folge. »Christgabe«. Alte und neue Weihnachtslieder. Neue Folge. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wenn Altmeister *Reinecke* unsern Kleinen etwas beschert, so können wir ihnen dies unbedenklich in die Hand geben; freilich, sollen unsere Lieblinge den Inhalt der vorliegenden Sammlungen sich zu eigen machen, so darf es an der tatkräftigen Unterstützung seitens der musikalischen Eltern oder Erzieher bezw. Erzieherinnen nicht mangeln. Der »Jungbrunnen« enthält unter seinen 45 Nummern neben Tauberts »Johann, spann an«, Koegels »Bauer bind' den Pudel an« usw., auch einige der schönsten Weisen unserer großen Liedermeister Schubert, Schumann und Mendelssohn. In der »Christgabe« finden wir u. a. auch zwei Originalsachen des Herausgebers der Sammlung, einiges von Carl Löwe und »Kind Jesus in der Krippe lag« aus dem musikalischen Märchen »Das Streichholzmädel« von August Enna. Die Sammlungen schmückt ein schönes Titelblatt von der Hand Olga von Fialkas.

Glickh, Rudolf, Op. 33. Meditation. Konzertstück für Harmonium und Klavier oder Harfe. Leipzig, Verlag des »Harmoniums« (Breitkopf & Härtel).

Das Harmonium findet mehr und mehr Anhänger, und auch

die Komponisten wenden jetzt mehr und mehr dem Instrument, das bisher nur die Rolle eines Aschenbrödels unter seinen Geschwistern gespielt hat und das doch gerade für die Hausmusik von unschätzbarem Werte ist, ihr Interesse zu. Die Meditation, die uns *Glickh* unter dem etwas hochtrabenden Nebentitel Konzertstück als sein Op. 33 bietet, ist nun zwar in Bezug auf ihren thematischen Gehalt von nicht besonderer Eigenart und sogar nicht frei von Banalität; das Ganze ist aber recht wirkungsvoll gearbeitet, und die Meditation wird um so mehr Freunde gewinnen, als sie den Ausführenden keine nennenswerten Schwierigkeiten bietet.

Othegraven, A. von, Op. 23. Drei Gesänge für gemischten Chor. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Drei prächtige Gesänge, die unsere Vereine in ihr Repertoire aufnehmen sollten. In No. 2, R. Reinicks »Die Sterne durch den Himmel gehn«, ist das Motiv zu den Worten: »und ihren Augen«, recht gut verwertet; besonders stimmungsvoll ist der Schluß. In No. 3, »Ostern« von A. Böttger, ahmt der Komponist das Läuten der Osterglocken sehr glücklich nach; das ist eine Art von Tonmalerei, die man sich gern gefallen läßt. Der Mittelsatz dieser Nummer wird bei korrekter Ausführung von bester Wirkung sein.

Piepe, Carl, Op. 20. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Berlin-Friedenau, Mano Naerger.

Drei Lieder, die einem anfänglich nicht recht gefallen wollen und erst bei näherer Bekanntschaft mit ihnen unser Interesse erregen; wenig melodiös, finden sich doch manche überraschende, man möchte fast sagen, pikante Züge. Nicht bedeutend ist No. 1, »Mädchenlied« von O. J. Bierbaum, dagegen äußerst stimmungsvoll No. 2, »Flieder«, von demselben Dichter, nicht zum wenigsten durch die festgehaltene Begleitungsfigur. Die dritte Nummer des Opus, »In der Sonnengasse« von Arno Holz, beweist, daß der Muse des Komponisten humorvolle Texte ganz besonders zusagen.

Magnus, Emil, Op. 12. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Berlin-Friedenau, Mano Naeger.

Wie Piepe, so wandert auch *Magnus* in seinen Liedern eine von der breiten Straße der Liedkomponisten abweichende Bahn, und auch bei ihm fließt der melodische Born nicht besonders reichlich. Zudem aber scheint ihm das Schaffen nicht so leicht von der Hand zu gehen, wie jenem. In No. 2, »Agnes« von Ed. Mörike, erhält die erste Strophe durch das Begleitungsmotiv eine dem Texte entsprechende elegische Färbung. Sehr charakteristisch ist die Musik zur zweiten Strophe, tief empfunden der Schluß mit der Unterdominante. Wirkungsvoll ist No. 3, »Nelken« (Th. Storm).

Ludwig, Robert, Op. 11. Drei Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Oels in Schl., A. Grüneberg & Co.

Das erste und zweite dieser Lieder, »Die Verlassene« (Eichendorff und »Mai« (R. Baumbach), sind anmutige Weisen, die in ihrer Schlichtheit geeignet sind, das Repertoire für die Hausmusik zu bereichern. Was die dritte Nummer, »Ein Vöglein wohnt im Laube«, betrifft, so ist man fast versucht, zu glauben, daß Dürftigkeit im harmonischen Satz und Volkstümlichkeit identische Begriffe sind. Das Liedchen steht im 4/4 Takt. Auf sechs Takte Grundakkord C dur folgen zwei Takte Quartsextakkord E moll, der in den Grundakkord D moll fortschreitet; mittels des Nebenseptimenakkordes geht's zurück nach C dur. Der weitere Verlauf des Liedes ist dann wenigstens zu billigen. M. Puttmann.

Breitkopf & Härtels Orchesterbibliothek. Hausmusik.

Auf diese verdienstvolle Herausgabe des Verlags haben wir schon mehrfach hingewiesen. Jetzt bietet die Firma in der Besetzung für Klavier, Harmonium, Streichquintett und Flöte drei Suiten aus Bizets Carmen. Die erste Suite (Preis für das gesamte Material 6 M 60 Pf.) enthält die Nummern Prélude (Vorspiel zum I. Akt), Aragonaise (Vorspiel zum IV. Akt), Intermezzo (Vorspiel zum III. Akt), Seguedille (I. Akt), Les dragons d'Alcala (Vorspiel zum II. Akt), Les Toréadors (Einleitung zum I. Akt), die zweite (Preis 9 M 60 Pf.) besteht aus den Nummern: Marche des contrebandiers Habañera, Nocturne, Chanson du Foréador, La garde montante, Danse Bohême, die dritte (kleine) Suite (Preis 6 M 60 Pf.) enthält Marsch, Wiegenlied, der Kreisel, Galopp. Die Bearbeitung hat *Fritz Hoffmann* besorgt, soweit man das aus den einzelnen Stimmen beurteilen kann, in sehr geschickter Weise. Für die gleiche Besetzung liegt noch vor Beethoven-Sinfonie No. 1 (Preis 7 M 50 Pf.) und Weber Preziosa-Ouvertüre (Preis 4 M 80 Pf.), beide bearbeitet von *A. Faerber*, ferner die Ouvertüren zu Enna »Das Streichholzmädel« (Preis 4 M 80 Pf.) und zu Maillart »Das Glöckchen des Eremiten (Preis 4 M 80 Pf.), beide bearbeitet von *F. H. Schneider* und zu Herold »Zampa« (Preis 4 M 50 Pf.), bearbeitet von *A. Faerber*. Auf diese Veröffentlichungen, welche die Hausmusik wesentlich fördern können, sei hiermit nachdrücklich hingewiesen.
Rbch.

Berger, Wilhelm, Op. 84. Vier Lieder für drei Frauenstimmen (Chor oder Solo) mit Klavierbegleitung. Op. 92. Vier Lieder für dreistimmigen Frauenchor. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Mit seinem Op. 84 hat *Wilhelm Berger* die Literatur für Frauenchor um vier wertvolle Nummern bereichert. Voller Poesie und Empfindung, ist jede derselben ein kleines Meisterwerk der thematischen Arbeit. Am höchsten möchte ich No. 2, »Wind und Wasser treiben Mühlen« (Mirza Schaffy), einschätzen, mit der immer schon nach einem Viertel einsetzenden Risposta bei: »als Wind, Flut und Dampfeswerke« und dem wundervollen Schlußsatz. Durch das gar zu regelmäßige Einsetzen und Aufhören der drei Stimmen wird die Wirkung von No. 1, »Dämm'rung senkte sich von oben (Goethe), einem Kanon in der Ober- und Unter-Quarte, ein wenig beeinträchtigt. Sehr charakteristisch ist die Vertonung von Julius Sturms »Die beiden Gänse«, und wie in den drei ersten Nummern, so ist auch in der letzten, »Tändelnde Schmetterlinge« (J. P. Willatzen), die Begleitung von poetischem Reiz. — Den Inhalt eines Gedichtes erschöpfender in Tönen wiederzugeben, als *Berger* dies in No. 1 und 2 seines Op. 92, »Schneewittchen in der Wiege« und »Es rauscht und rauscht«, beide von Anna Ritter, getan hat, dürfte kaum möglich sein. Die Stille, die im Schlosse Schneewittchens herrscht, das Wehen des Windes, das Schaukeln der Wiege, ganz besonders aber das Erwachen des neuen Tages sind in dem ersten Terzett ebenso meisterhaft musikalisch illustriert, wie in dem zweiten der schäumende Strom des Lebens, an dessen Ufern wir schließlich traurig stehen und die ihm gespendeten Blumen beweinen. Von den beiden folgenden Liedern: »Der graue Berg« (Hermann Hölty) und »Es ging ein Duft durch die Frühlingsnacht« (Kurt Geucke), möchte ich dem letzteren mit der wundervollen Vertonung des Refrains den Vorzug geben.

Krug, Arnold, Op. 124. Weihegesang, »Herr Gott, dich loben wir«, für gemischten oder Männerchor mit Orchester, Orgel- oder Klavierbegleitung. Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg.

Das Opus, zur Feier der Einweihung des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Hamburg geschaffen, dürfte eines der letzten sein, die von dem im August vorigen Jahres verstorbenen Komponisten publiziert worden sind. Wie alle Werke Krugs, so zeichnet sich auch der Weihegesang durch eine geschickte Behandlung der Singstimmen und durch natürliche, ungesuchte Harmoniefolgen vor vielen andern Festgesängen, wie solche auch wieder anläßlich der Schillerfeier entstanden sind, vorteilhaft aus. Der pomphafte und äußerst wirksame Chor sei für Festaufführungen warm empfohlen. Der Klavierauszug enthält das Arrangement sowohl für gemischten, als auch für Männerchor; Orchesterpartituren und Stimmen sind für großes Orchester und für Blasorchester erschienen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

X. Jahrgang.
1905/06.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 12.
Ausgegeben am 1. Sept. 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Hasse und seine Kirchenarien.

Von Prof. **Otto Schmid**-Dresden.

Daß die allgemeine Barbarei hereinbrechen müsse, wenn jemals *Hasses* Opern nicht mehr entzücken sollten, dieser Ausspruch *Johann Adam Hillers,* scheint uns heute kaum noch diskutierbar. Leichthin wird man von zeitgenössischer »maßloser Überschätzung« sprechen und die Lehren nicht ziehen, die auch für die Gegenwart in ihm ruhen, für die Vergänglichkeit mancher Werke, die heute als für »die Ewigkeit« geschaffen angesehen werden und Begeisterung und Entzücken erwecken. Der gute *Hiller* konnte ebensowenig wie mancher andere seiner Zeitgenossen, so der biedere *J. G. Naumann*, erkennen, daß *Hasses* Musik einer absterbenden Weltanschauung das Grablied sang, also mit *Nietzsche* zu reden, »des Verschwindenden Schwanengesang« war. Er konnte auch nicht ahnen, daß das, was dem Ansturm der Revolutionsarmeen vom ancien régime noch widerstanden hatte, vollends von den Heeressäulen des großen Corsen niedergestampft wurde. Jedenfalls erscheint es uns nur zu motiviert heute, daß die Zeit kam, kommen mußte, in der nach Hasse — sit venia verbo — »kein Hahn mehr krähte«. Wenn nicht einmal ein Musikfreund zu uns nach Dresden kam und in die katholische Hofkirche ging, wurde von dem »caro Sassone« keine Note mehr »gehört«. Nur dort blieb seinem »Tedeum« und seiner D moll-Messe eine Heimstätte. Und wenn der Schreiber dieses sich rühmen darf, einer, wo nicht der erste gewesen zu sein, der neuerdings wieder nachdrücklich darauf hinwies, daß Hasse ein »Meister« war, so dankt er es mit in erster Linie dem Umstand, daß er Dresden seine Vaterstadt nennt. Als im Jahre 1898 d. i. in dem Jahre, in dem die Königl. Sächs. musikalische Kapelle auf eine 350jährige ruhmvolle Vergangenheit zurückblickte, sein musikalisches Sammelwerk »Musik am sächsischen Hofe« (Breitkopf & Härtel) ins Leben rief, da machte er die erste nähere Bekanntschaft mit dem alten Herrn. In dem Eröffnungs-Band fanden drei für diesen charakteristische Nummern im Klavierarrangement Raum. Der große Triumphmarsch (Orchester und Bühnenmusik!) aus der Oper Ezio (Aëtius), unter dessen Klängen sich der von Fürstenau im II. Band (S. 283) seiner Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden beschriebene Festzug über die Bühne bewegte, eine in eitel Wohllaut getauchte Arie aus diesem Werke und eine Stichprobe aus dem bereits erwähnten rauschenden Tedeum, das traditionell bei allen Freudenfesten des sächsischen Königshauses, wie am Ostersonnabend, Fronleichnamsfest, beim Jahresschluß usw. in der katholischen Hofkirche ertönt. Schon im nächsten Jahre (1899) — ein Zeichen, daß der Schreiber dieses für Hasse Interesse gewonnen hatte! — kam der zweite, ausschließlich Hasse gewidmete Band heraus, der Ouvertüren, geistliche und weltliche Vokalsätze usw., kurz einen

erschöpfenderen Einblick in das Schaffen des Meisters gewährt. Und der letztere hielt ihn noch immer fest. Im sechsten Band brachte er zwei wertvolle Stücke aus der Balletmusik zum tragischen Intermezzo »Piramo e Tisbe« zur Kenntnis, und jetzt gab er im siebenten und achten Band eine Auswahl von geistlichen einstimmigen Gesängen für Sopran resp. Alt heraus, von denen dann die Rede sein soll. Inzwischen aber hatte es sich allgemeiner zu Gunsten Hasses geregt. Der treffliche Hermann Kretzschmar, von denen wir Jüngern sagen können, »er ist der Vater und wir sind die Buben«, kam schon im Jahre 1885 (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft S. 228) auf Hasse zu sprechen. Aber dann im Jahre 1901 tritt er im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901 S. 47 noch nachdrücklicher für die Bedeutung des »caro Sassone« ein. Ihm folgte dann Carl Mennicke mit seiner biographischen Skizze des letzteren im fünften Sammelband der internationalen Musikgesellschaft und Dr. Georg Göhler erwarb sich das besondere Verdienst, einmal in ausgiebigerem Maße der Neuzeit Proben Hassescher Musik vorgeführt zu haben. Das geschah in einem der seiner Leitung unterstehenden Abonnements-Konzerte im Altenburger Herzoglichen Hoftheater im Dezember 1903. Im Anschluß daran gab er auch eine Anzahl Hassescher Orchesternummern, von denen man einige im Klavierarrangement in den oben genannten Veröffentlichungen des Schreibers dieser Zeilen findet, im Kommissionsverlag von C. A. Klemm, Dresden heraus.[1])

Wie nun kam es, daß man sich überhaupt wieder Hasse zuwandte, oder besser gesagt, wie kam es, daß man sich von ihm, von seiner Musik angezogen fühlte? Wir antworten, man empfand es, daß seiner Kunst etwas eigen ist, was sie unserer Zeit wieder verständlich macht. Auch wir leben in Tagen, in denen der »stilo rappresentativo« wieder Kurswert hat. Auch unsere Zeit hält es mit den ästhetischen mehr als mit den ethischen Idealen. Dann hat uns die bis zu den äußersten Grenzen fortschreitende romantische Bewegung mit ihrer übertriebenen, einseitigen Bewertung der Sage wieder empfänglicher für alle Symbolik und Allegorie gemacht. Kurz, wir sind nach und nach auf einen dem etwas verwandten Standpunkt angelangt, auf dem Hasse stand. Nun, und könnte vielleicht nicht auch unsere zeitgenössische Musik wie die seine vielfach einen »Schwanengesang des Verschwindenden« einst darstellen? Wer will das wissen! Indessen Faktum bleibt Faktum. Hasse sagt uns wieder etwas. Seine Tonsprache erscheint uns nicht mehr so fade, daß wir das Bachsche Wort von den »schönen Dresdener Liederchen« im übelsten Sinne deuten. Wir sagen jetzt, diese Liederchen müssen doch dem würdigen Herrn Kantor ganz gut gefallen haben, sonst wäre er wohl nicht so oft mit resp. zu seinem Sohne Friedemann nach der sächsischen Residenz gefahren. Wir sagen noch mehr, wäre Bach der ganze, große Bach geworden, wenn er die »nuove musiche« — und zu ihr gehörte doch die Hassesche — nicht mit solchem Eifer studiert hätte! Also selbst den Puristen im Reiche der Töne kann man raten, einmal einen Blick in die Werke des »Musikvaters« Hasse zu werfen. Es ist durchaus keine solche Unsinnigkeit, wenn in jenen Tagen die Italiener nichts anderes als ein »hageres, obschon künstliches Gerippe« in der deutschen Tonkunst erblickten. Das Verdienst, den Sinn für Wohllaut, für schöne, lebenswarme Sinnlichkeit erweckt zu haben, kommt ihnen unbestreitbar zu, und unter diesem Gesichtspunkt ist Hasses Mission für unser deutsches Land zu betrachten. Er ist im Grunde ein Apostel des sinnlich Schönen, und als solchen lassen ihn eben auch die Kirchenarien erscheinen, auf die oben als im Verlag von Breitkopf & Härtel in einer Bearbeitung veröffentlicht, die den Orchesterpart durch die Orgel ersetzt, hingewiesen wurde. Fast zu viel des Wohllauts, der weichen Linie der Kantabilität, so wird daran wohl das erste Urteil heißen. Und ihm soll auch keineswegs die Berechtigung abgestritten werden. Indessen will man Künstler und Kunstwerke verstehen, muß man beiden nähertreten, sich eingehender mit ihnen beschäftigen.

Wir sagten, Hasses Musik sei des »Verschwindenden Schwanengesang« gewesen, das Grablied einer absterbenden Kunstperiode. Trotz der Erfolge der Wissenschaften, insonderheit der Astronomie, trotz einem Kopernikus und Kepler, hielt die Kirche, in deren Dienst der caro Sassone wirkte, an jener scholastisch-aristotelischen Weltanschauung fest, welche die Existenz zweier Welten annahm, von denen die eine gleichsam das Spiegelbild der andern darstellte. Und sie mußte wohl etwas bestechendes für den Künstler haben, der allen Gebilden seiner Phantasie gleichsam eine Doppel-Existenz, eine doppelte Bedeutung geben konnte, eine körperliche und eine geistige, eine konkrete und eine abstrakte. Die Schönheit und Geschlossenheit dieses Bildes von einem, mit Hettner zu sprechen, »neuen Himmel und einer neuen Erde«, welche die Renaissance geschaffen hatte, so leichten Herzens gab man sie nicht auf. Hasse aber an einem Hofe wirkend, der, in den Schoß der alleinseligmachenden zurückgekehrt, sich in Kunst- und Prachtliebe hervortat, am allerwenigsten. Für ihn konnten denn auch die sich regenden Geisteskräfte der individualistischen germanischen Weltanschauung keine Bedeutung gewinnen. Während Händel im

[1]) Neuerdings gab A. Schering das Oratorium »La conversione di S. Agostino« (Text von Maria Antonia Walpurgis) in den »Denkmälern der deutschen Tonkunst« heraus.

klassischen Lande des Deïsmus sich bis zur »Messias«-Höhe emporschwang, während Bach das Wesen protestantischer Kirchengläubigkeit in Tönen auslöste und in Meistern des Böhmerlandes, vor allem in einem Tuma, trotz der Gegenreformation sich ein gesunder, keimkräftiger Rationalismus entwickeln konnte, blieb er im Dienste einer Kunst und Weltanschauung, in der sich eine Trennung von geistlicher und weltlicher Musik gar nicht in der Schärfe vollziehen konnte, daß z. B. Oratorium und Oper als innerlich getrennte Gattungen hätten erscheinen können. In der Kirche wie im Opernhaus herrschte jenes Doppelleben von Bild und Spiegelbild, das uns zur Erkenntnis kommt, wenn wir die Deutsamkeit der damaligen Libretti betrachten. Da ist der Symbolik und Allegorie Tür und Tor geöffnet, Gegenwart und Vergangenheit greifen unvermittelt ineinander, die alten Götter treten in die christliche Welt usw., wie in dem Statuenschmuck der Parkanlagen jener Zeit. Da ist eben alles voller Beziehungen, voller Anspielungen, oft auch persönlicher, politischer und sonstiger Art. Um nur etwas herauszugreifen. Als Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kesselsdorf am 18. Dezember 1745 in Dresden eingezogen war und am Abend des folgenden Tages sich Hasses »Arminio« im Opernhause aufführen ließ, da konnte er sich selbst oben auf der Szene erblicken als — Segest! Und dann, wie manche schöne Sünderinnen konnten vielleicht ihre Konterfeis als büßende Magdalenen, als reumütige Pilgerinnen usw. in seinen Oratorien erblicken. Man nehme dazu noch die schwellenden weichen Linien der Tonsprache des Meisters, die Anmut und sinnliche Schönheit, die alles verklärt, und man kommt auf den Vergleich hinaus, den der Philosoph Karl Christian Friedrich Krause in seinen »Darstellungen aus der Geschichte der Musik« (Göttingen 1827, S. 195) zwischen Hasse und Corregio zieht. Ja, es ist auch so unzutreffend nicht, wenn er meint, »wie dieser große Maler den Himmel selbst voll Liebe und Freude des innigsten, zartesten Gefühls in lieblichen Gestalten in Licht und Farbe schildern, so wisse Hasse durch innig schöne Töne das Gemüt mit dem Vorgefühl der seligen Freude des Himmels zu trösten und erfüllen«.

Also aus seiner Zeit und seinem Milieu heraus will Hasse beurteilt sein, wenn man ihn verstehen und es begreifen will, daß sein Ruhm einstmals die Welt erfüllen konnte und daß gerade auch seine Oratorien lange Zeit als vorbildlich angesehen wurden. Ob und wie weit man an ihm noch Geschmack finden kann, das richtet sich bei seinen Kirchenarien mehr oder weniger danach, ob und wie weit man sich in seiner Forderung einer Vertiefung und Verinnerlichung zu bescheiden vermag. Starke sittliche Werte leben in Hasses Tonsprache nicht, und jenes Ringen nach Erkenntnis, welches das Wesen der Kunst jener Meister ausmacht, der wir oben als Antipoden des »caro Sassone« gedachten, wird man in ihr vergeblich suchen. Aber dem Reize der weichen Schönheit und Anmut ihrer Melodik wird man sich doch auch kaum zu entziehen vermögen, und auch ein Maß von Größe und Ernst wird man ihr nicht absprechen können. Mehr allerdings als in den Oratorienarien, in der kirchlichen Musik, wird man diese letzteren in den Proben, die aus der eigentlichen Kirchenmusik mitgeteilt werden, finden. Als Beispiele dafür möchten wir im Sopranheft besonders das von starkem und echtem Pathos erfüllte Domine Deus der D moll-Messe, im Altheft das in großen edlen Linien sich bewegende und durchaus ausdrucksvolle Agnus Dei aus demselben Werke namhaft machen, wie denn dieses letztere ganz ohne Zweifel die bedeutendste Schöpfung Hasses im Bereiche seiner geistlichen Musik darstellt. Von dieser Messe, die der Meister der Überlieferung nach zur Einweihung der katholischen Hofkirche in Dresden (29. Juni 1751) schrieb, wird man überhaupt wohl sagen können, daß sie uns zeigt, was Hasse vermochte. Allein schon die beiden Fugen in ihr müßten alle die zum Schweigen bringen, die meinen, der »caro Sassone« habe nur »schöne Liederchen« schreiben können. Das Werk ist jedenfalls ein solches, daß es als ein der in ihrer Art hervorragendsten Vertonungen des Messen-Textes bezeichnet werden darf. Es ist ein erster Repräsentant jenes glänzenden »repräsentativen Stils«, der so recht die »ecclesia triumphans« versinnbildlicht. Noch wäre zum Schlusse dann wohl auch auf den instruktiven Wert dieser Hasseschen Gesänge hinzuweisen, die nicht umsonst aus der klassischen Zeit des bel canto stammen, aus den Zeiten, in denen die Geiger den Vertretern der Gesangskunst die »Cantilene« ablauschten. Die Kunst, den Ton zu »spinnen«, die »große Linie« im Gesang, die uns so sehr abhanden gekommen ist, Hasse, der Gemahl der Faustina Bordoni, kann sie lehren. Kaum wird man eine bei allen Konzessionen an den Zeitgeschmack natürlichere und schönheitsvollere Führung der Stimme finden können, als die seine.

Erinnerungen an Karl Loewe.

Von **August Wellmer** (Berlin).

»Die Orgel tönt noch immer fort
Wie in vergangnen Tagen,
Als sie der alte Meister dort
Urkräftig angeschlagen.
Er freilich ist hinweg von da
In andres Land gezogen,
Doch seinen Jüngern bleibt er nah,
Wie weit er auch geflogen.«

So beginnt ein von Prof. *Ludwig Giesebrecht*, dem langjährigen Amtsgenossen am Stettiner Marienstiftsgymnasium und dichterischen Freunde Loewes, der dem Komponisten so manchen schönen Balladen-, Legenden- und Oratorientext schuf, verfaßtes Festgedicht, das die ehemaligen Schüler des Meisters bei der Aufstellung von dessen Büste in der großen und außerordentlich stilvollen Aula der Anstalt in der Komposition eines früheren Schülers Loewes im Frühjahr 1867 sangen. Loewe war bereits 1866 von Stettin nach Kiel in das Haus seines Schwiegersohnes, des Korvettenkapitäns *von Bothwell*, übergesiedelt, nachdem ihn zwei Jahre vorher ein Schlaganfall getroffen hatte. Loewe hatte einst nach Vollendung seiner Universitätsstudien in Halle im Jahre 1821 seine Ämter in Stettin an der St. Jakobi-Kirche, am Marienstiftsgymnasium und am Schullehrer-Seminar übernommen und war ihnen trotz mancher verlockenden Anerbietungen treu geblieben, so daß er sich nur ungern davon trennte. Um so mehr begleiteten ihn die Liebe und Verehrung seiner Getreuen, die freilich nicht ahnen konnten, daß bald ein sonniger Frühlingstag den deutschen Sänger in das ewige Vaterland tragen sollte. Darum wurde das, was damals gesungen wurde:

Doch seinen Jüngern bleibt er nah,
Wie weit er auch geflogen« —

nun, da der Meister heimgegangen war, nur um so tiefer gefühlt. Es hat sich wohl selten ein Künstler einer so großen Liebe der engeren und weiteren Umgebung erfreut als Loewe. Dies fing beim kleinen Gymnasiasten an und zog sich bei Ungezählten durchs ganze Leben hin. Kein Wunder aber war es, daß ihm die Herzen bei Großen und Kleinen, bei Hohen und Einfachen zuflogen, denn so hervorragend er in Kunst und Wissenschaft war, so zeichnete ihn doch ein bei aller Würde bescheidenes, offenherziges und ungemein liebenswürdiges Wesen aus, und wer das Glück hatte, diesem großen Künstler — wie es dem Schreiber dieser Zeilen in den Jahren 1859 bis 1864 vergönnt war — näher zu treten, der gewann alsbald den Eindruck, daß er es mit einer edlen, allem Hohen und Erhabenen hingegebenen, wahrhaft idealen, allem Gewöhnlichen fernstehenden Persönlichkeit zu tun habe.

Schreiber dieser Zeilen war musikalisch sozusagen in der Loeweschen Tradition erzogen, hatte doch der Vater schon mehrere Jahrzehnte früher zwei Jahre hindurch in Stettin Loeweschen Musikunterricht genossen. Es befanden sich denn auch im Elternhause viele Kompositionen des Meisters in der Handschrift des Vaters: Balladen, Lieder, einzelnes aus Oratorien und geistlichen Kantaten, sowie dessen Lehrbücher: »Gesanglehre«, »Klavier- und Generalbaßschule« und sein »Musikalischer Gottesdienst oder vollständiges Choralbuch«, Bücher, die zu studieren jedem musikalischen Knaben und Jüngling stets Freude machen mußte, so anregend, ermunternd, wie gemüt- und geistvoll waren sie geschrieben.

In meinen Schriften »Musikalische Skizzen und Studien« (Hildburghausen bei F. W. Gadow & Sohn) und »Karl Loewe, Ein deutscher Tonmeister« (Leipzig bei Max Hesse) habe ich mich ausführlicher über die Bedeutung des Meisters in der Ballade und im Oratorium, wie im gesamten Kunstschaffen, ausgesprochen und mich bemüht, bei aller wahrhaften Verehrung, welche ich dem Genius Loewes zolle, dennoch in durchaus objektiver Weise und ohne die heute nur zu sehr im guten oder üblen Sinne beliebte Polemik seine Kunst zu würdigen. Mögen heute noch einige persönliche Erinnerungen Platz greifen.

Es hat zu allen Zeiten deutsche Sänger gegeben, welche die Loeweschen Balladen mit großem Erfolge vorgetragen haben, keiner aber hat es bisher verstanden, die Zuhörer so zu fesseln und wiederum so mit fortzureißen, wie Loewe selbst es vermochte, der zugleich ein vollendeter Sänger wie Klavierspieler war und sich am liebsten zu seinem Gesange selbst begleitete. Es ist bekannt, daß er in dieser Weise stets dem kunstsinnigen Romantiker auf dem preußischen Throne, dem Könige Friedrich Wilhelm IV., Balladenvorträge halten mußte. Es war im Wintersemester 1863/64, kurz vor dem oben erwähnten Schlaganfall, der den Meister traf, als Loewe einem Konzert in der den Stettinern zugleich als Konzertsaal dienenden geräumigen Aula des Marienstiftsgymnasiums seine Unterstützung lieh. Dasselbe war fast beendigt, als der an der Orgel beschäftigte Meister mit Bitten bestürmt wurde, dem zahlreichen Auditorium einige Balladen zu singen. Ohne viele Umstände setzte er sich, ohne eines Notenblatts zu bedürfen, an den Flügel. Und was geschah? Es ward alles Ereignis. Wie ein Rhapsode kam uns der alte Meister vor. Unruhige bange Töne erklingen in unheimlichem Flüstern, drohende Nachtgestalten schleppen ihre gespenstischen Gewänder im Mondlicht dahin und der Sänger beginnt mit zwar nicht mehr großer, blühender, aber unbeschreiblich ausdrucksvoller Stimme den deklamatorischen Gesang einer seiner ersten Balladen, des »Erlkönig«. Lautlos sitzen die Zuhörer und, als der Gesang verklungen ist, herrscht Grabesruhe im Saale, bis diese begeistertem Beifall weicht. Der Meister bleibt am Flügel und man hört wie aus weiter Ferne düstern, leisen Trommelwirbel. Seine »Nächtliche Heerschau« entwickelt sich allmählich. Die alten toten Soldaten entsteigen ihren Grüften und auf luftigen Pferden sprengen die Reiter herbei, bis bei den Worten »Und um die zwölfte Stunde verläßt der Feldherr sein Grab« das ursprüngliche Thema ausgeführter in marschartigem Tempo glänzend dahertönt und, während der Mond mit gelbem Lichte den weiten Plan erhellt, bei dem Vorüberziehen des Heeres zum klingendem Spiele wird. Der Kaiser erteilt die Parole und die Musik zeichnet in genialer Weise, in einer Tonmalerei ohnegleichen, wie das Wort von einem zum andern leise in die Runde geht: nach der Losung »St. Helena!« ziehen die Töne allmählich verklingend dahin, und wir sehen den Kaiser mit seinen Truppen langsam im Morgennebel verschwinden.

Wieder harrt das Auditorium in stillem Schweigen, ein ganzes großes Drama hat sich soeben vor ihm abgespielt, doch ehe es noch zu Beifallsäußerungen kommt,

erklingt vom Flügel ein wohlbekannter Marsch. Der Patriot unter den Komponisten beginnt seinen militärisch strammen, ganz voll von Humor steckenden, ja im zweiten Teil bis zum Komischen ergötzlichen »Fridericus rex, unser König und Herr«. Am Schlusse ist das gesamte Auditorium so enthusiasmiert, daß bei den letzten Worten: »Fridericus rex, unser König und Held, wir schlügen den Teufel für dich aus der Welt«, die zu beiden Seiten des Flügels stehende Sängerschar jubelnd im Chor einstimmt. Natürlich wollte der Beifall kein Ende nehmen.

Wie schmerzlich berührte alle die Kunde, daß nur kurze Zeit darauf den Meister ein Schlaganfall aufs Krankenlager warf. Sechs Wochen lang lag er in einem betäubenden Schlaf. Als derselbe endlich wich, hörte er zuerst das feierliche Geläute vom St. Jacobi-Turm. »Ich will auf meine Orgel!« — das waren seine ersten Worte, doch nur allmählich genas er. Seine Orgel liebte er, »wie man eine menschliche schöne Seele liebt, in deren Tiefen man Leid und Freude unbesorgt niederlegen kann und in der man Verständnis, Trost und Freude findet« (Loewes Ausspruch). Ja diese große schöne Orgel in St. Jacobi spielte Loewe wahrhaft meisterhaft und wenn sie mit ihren zahlreichen mächtigen und zarten Stimmen unter seinen Händen erklang, so war man entzückt und hingerissen, erbaut und erhoben. Wie habe ich sonntäglich seinem Spiel gelauscht und wie schön war es, unter Loewes Direktion in der Gymnasialaula, in der St. Jacobi-Kirche oder im Konzertsaal mitsingen zu dürfen. Er war ein sehr ruhiger, vornehmer Dirigent, der niemals aus der Fassung geriet und unter dessen Feldherrnstab man sich sicher fühlte. In einer Reihe von Chorwerken *J. S. Bachs, Händels, Haydns, Mozarts* u. a., sowie in vielen Loeweschen Oratorien, so in der »Heilung des Blindgebornen«, im »Johannes der Täufer«, im »Lazarus«, im »Polus von Atella« (im Nachlasse befindlich) habe ich mitgesungen und davon bleibende Eindrücke fürs ganze Leben mitgenommen. Ich habe später auf der Universität in Halle dem großen Liedermeister *Rob. Franz* sehr nahe gestanden und verehre ihn sehr, aber dieser wieder so ganz anders geartete Künstler ließ mich den älteren Stettiner Meister, der in seiner Musik, ob Ballade oder Oratorium, Epik, Lyrik und Dramatik so wunderbar vereinte, nicht vergessen.

Loewe ließ sich die Pflege der Musik in Stettin, in ganz Pommern und darüber hinaus sehr angelegen sein. Außer den Oratorien-Aufführungen größeren Stils waren mir seine »musikalischen Vespern«, die er wöchentlich einmal in der St. Jacobi-Kirche veranstaltete, besonders lieb. Solche Vesper dauerte eine Stunde (gewöhnlich von 6 bis 7 Uhr Abends). Hier sang der stattliche Gymnasialchor, unterstützt von Mitgliedern des Schullehrer-Seminars und des Loeweschen Gesangvereins, der damals in hoher Blüte stand. Bei der Vesper am Vorabend der Verstorbenen, die mehr liturgisch gehalten war, sprach auch ein Geistlicher, und passende Bibelstellen wechselten mit den Solo- und Chorgesängen ab. Unvergeßlich blieb mir und klang mir oft in meinem Innern wieder das nach Motiven des Chorals »Nun ruhen alle Wälder« von Loewe komponierte und zu meiner Zeit in Stettin von ihm selbst bei der Totenfeier in der Kirche gesungene: »Du Unruh meiner Seelen« (»Friede und Ruhe in Gott« in Loewe Bd. II Gesamtausgabe, Breitkopf & Härtel, Leipzig). Das Stück ist unsäglich schön und dabei so einfach und echt kirchlich. Das Herz des Meisters ruht bekanntlich in silberner Kapsel unter schwarzem Marmorstein in einem Pfeiler an seiner Stettiner Jacobi-Orgel, wie er es gewünscht hat,

»Und die Töne, die im Rohr
Bebend auf zum Himmel wehen,
Zittern durch sein Herz empor« —

wie *Martin Plüddemann* nach der Dichtung von *Karl Bartsch* so ergreifend singt.

Lose Blätter.

Georg Rauchenecker. †

Von H. Oehlerking.

Durch den am 17. Juli d. J. erfolgten Tod des Königlichen Musikdirektors *Georg Rauchenecker* wurde dem Wuppertaler Musikleben eine tiefe Wunde geschlagen. Der verstorbene Meister nahm als eine volle, künstlerische Persönlichkeit seit dem Jahre 1888 in hiesigen, musikalischen Kreisen eine führende Stellung ein. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die von ihm geleiteten philharmonischen Konzerte; sie boten, da Rauchenecker eine reiche Literaturkenntnis besaß, auserlesene Programme in exakter Ausführung. In Privatkreisen war Rauchenecker ein viel begehrter und hochgeachteter Musiklehrer (namentlich für Klavier und Geige). Verschiedene Gesangvereine und ein Instrumentalverein standen unter seinem Szepter. Wo und wie er auch seine Kräfte in den Dienst der von ihm über alles geliebten Kunst stellte, legte er gediegenes Wissen und Können, vereinigt mit einem überaus leutseligen und bescheidenen Wesen, an den Tag. Vielleicht ist die vornehme Zurückhaltung die Hauptursache, daß nicht schon zu Lebzeiten sein Ruhm durch alle deutschen Gauen scholl und er über den engeren Wirkungskreis hinaus nicht die verdiente Anerkennung fand. Rauchenecker's Begabung lag nicht nur auf dem Gebiete praktischer Musikpflege, er hat auch als Komponist schöne Beweise echten Talentes hinterlassen. Bis zur letzten Krankheit, von welcher es keine Genesung mehr geben sollte, schaffte er unermüdlich in der vielseitigsten Weise. Am bekanntesten dürfte das Oratorium »Durch Nacht zum Licht« geworden sein, das bei der Erstaufführung 1891 und der Wiederholung 1894 in Straßburg i. E. allgemein tiefen Eindruck hinterließ.

Von seinen anderen Werken seien noch folgende genannt:

Eine preisgekrönte Kantate »Nikolaus von der Flüe«, die Murtenschlacht (weltliche Kantate). Die Opern: Adelheid von Burgund, der Florentiner, die letzten Tage von Thule (erschienen bei Schubert, etwa 12 mal im Elberfelder Stadttheater gegeben), Sanna (5—6 mal in Elberfeld und Koblenz aufgeführt), Don Quixote, Zlatarog (im letzten Winter 3 mal in Elberfeld mit nachhaltigem Erfolg gegeben). Sinfonische Dichtungen: Aus der Jugendzeit, Alarich auf der Akropolis, Friedrich Rotbart. 3 Sinfonien: eine 1. in fmoll (erschienen bei Breitkopf & Härtel), die 2. »Jubelsinfonie,« die 3. »Elegische Sinfonie« benannt. 6 Streichquartette, von denen das erste in Europa sowohl als auch in Amerika in Konzerten oft gespielt worden ist (das erste dieser 6 Streichquartette ist bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen). 1 Streichsextett dmoll, 1 Klavierquintett Ddur, 2 Violinkonzerte in h- und amoll, 2 Klavierkonzerte in f- und hmoll, ein Oktett für Blasinstrumente (in Elberfeld mit großem Beifall aufgenommen).

Aus der großen Menge seiner Lieder mögen nur folgende als die schönsten erwähnt werden:

Für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung: Der Liedercyklus »Aus der Brautzeit« von Stinte, »Der Liedermacher« von demselben Dichter. Für Männerchor die Preislieder: Gruß der Heimat, Der Lenz ist da, Walther von der Vogelweide. Für gemischten Chor einen in St. Gallen erschienenen Cyklus von 6 Liedern Für dreistimmigen Schul- bezw. Frauenchor: Kaiser Otto I., Die Glocke (von Schiller, mit eingestreuten Deklamationen), Festkantate zu Kaisers Geburtstag (sämtliche Sachen erschienen bei Schwann-Düsseldorf), Pharao, Weihnachten. Im Verlage dieser Zeitschrift erschien eine sehr hübsche Sammlung von Orgelvor- und Nachspielen in sämtlichen Tonarten. Ferner: Sechs charakteristische Tonbilder für Geige und Klavier (Aibl-München). Schließlich: Eine orientalische Fantasie mit Quintettbegleitung (Rieter-Biedermann).

Auf Bestellung eines Musikfreundes arbeitete er zuletzt an einem Cellokonzert und an einer großen Messe mit Orchesterbegleitung.

Das Leben unseres Künstlers ist nicht immer in ruhigen Bahnen dahingeflossen; es war im Gegenteil reich bewegt. Geboren am 8. März 1844 in München als Sohn eines Stadtmusikers, wurde Theodor Lachner für Klavier und Orgel, Josef Walter für Violine, Baumgarten für Kontrapunkt sein Lehrer. Von 1860—62 war Rauchenecker am Grande Theatre zu Lyon Violinist, bis 1868 Kapellmeister in Aix und Carpentras, sodann Direktor des Konservatoriums in Avignon. Hier wurde er beim Ausbruch des Krieges 1870 ausgewiesen und nach Zürich verschlagen, wo er mit Hans Richter, der in R. Wagners Hause wohnte, Bekanntschaft schloß.

Eines Tages kam Hans Richter nach Zürich und machte Rauchenecker die Mitteilung, Richard Wagner habe den Wunsch, Beethovens Streichquartette in Triebschen mit gediegenen Musikern zu studieren. Bald kam das Quartett zu stande: die erste Geige übernahm Konzertmeister Kahl-Zürich, die zweite Geige Georg Rauchenecker, die Bratsche Hans Richter, das Cello Ruhoff-Zürich. Alle 14 Tage wanderten die begeisterten Künstler zu dem hochverehrten Meister, bis alle 14 Quartette studiert waren. Inzwischen wurde Richard Wagner abberufen, um die Bayreuther Pläne zu verwirklichen. Rauchenecker ging als Musikdirektor nach Winterthur, dirigierte vor Professor Mannstädts Eintritt während einer Saison die Berliner Philharmonie. Seit 1891 war Rauchenecker in Elberfeld ansässig. Unter warmer Anteilnahme feierte er in hiesiger Stadthalle seinen 60. Geburtstag. Leider sollte dem unermüdlich schaffenden und kämpfenden Meister kein glücklicher und heiterer Lebensabend beschieden sein. Vergeblich bot er der am geschwächten Körper beharrlich zehrenden Krankheit Trotz, bis am 17. Juli ein sanfter Tod ihn von allen Leiden erlöste. Das Leichenbegängnis gestaltete sich zu einer ebenso herzlichen wie imposanten Trauerkundgebung. Möge dem treuen Künstler und vielgeliebten Menschen die Erde leicht sein!

Bayreuther Festspiele 1906.

Von Erich Kloss.

Bei der Betrachtung der Bayreuther Bühnenfestspiele muß als leitender Gesichtspunkt vorangestellt werden, daß es sich bei einem Referat nicht darum handeln kann, ein »kritisches Amt« auszuüben, wie es etwa der Fall ist bei der Besprechung einer neuen Oper, eines Musikfestes usw. Über Bayreuth wird in jedem Festspieljahre sehr viel gesprochen: Bayreuth aber spricht für sich selbst am besten: es geht seinen Weg unbeirrt, so wie es ihn immer gegangen ist, und daß dabei weder die Kunst, noch das Publikum schlecht fährt, wissen wir nachgerade.

Als charakteristisch für die diesjährigen Festspiele möchte ich zweierlei erwähnen: Zunächst das Überwiegen des deutschen Publikums, — man sagt, daß zwei Drittel der verfügbaren Billets in deutschen Händen gewesen seien — und zweitens die Wahrnehmung, die man speziell als »kritischer Kollege« mit Freude macht: nämlich, daß auch von Leuten, die noch nicht das Wesen Bayreuths und seiner Spiele ernst und tief erkannt haben, doch im letzten Grunde recht vernünftig gesprochen und — geschrieben worden ist. Es ist sehr erfreulich, ein offensichtliches Fortschreiten des Verständnisses der Bayreuther Idee feststellen zu können.

Wie segensreich diese Idee waltet und sich kundtut, das durfte man u. a. an der wirklich jugendlichen Begeisterung sehen, mit der alle Künstler wieder an die Lösung ihrer Aufgaben herantraten; — das sah man ferner auch an der freudigen Erregung, mit welcher sich die alte, jetzt immer größer werdende Gemeinde echter Jünger begrüßte, und endlich an der Überzeugung, welche nach den erneuten glänzenden Offenbarungen der Bayreuther Wunder uns allen sich aufdrängt: nämlich, daß diese deutsche Kulturtat einzig bleiben wird und fruchttragend für alle Zeiten!

Aber es gilt heute hier nur ein paar Worte zu sagen über die näheren Einzelheiten, in welcher sich uns diesmal die Bayreuther Wunderwelt offenbarte. Mit andern Worten: wie war der künstlerische Eindruck in seiner Gesamtheit und in seinen speziellen Erscheinungen?

Voran stand »Tristan und Isolde«, das erhabene Werk, welches seit der Herausgabe des Wesendonkbuches nun zum ersten Male wieder auf den Brettern des Festspielhauses erschien. Und wer die tragischen ersten Klänge des Vorspiels sinnend vernahm, dem fiel wohl das bezeichnende Wort Wagners ein, welches er an Frau Mathilde einst richtete: »Daß ich den Tristan geschrieben, danke ich Dir in alle Ewigkeit!«

Felix Mottl dirigierte das Werk. Es ist erst jüngst hier in dem Aufsatz »Die Bayreuther Orchesterleiter« eingehend begründet worden, daß er der geborene Tristan-Dirigent ist, und welche Eigenschaften gerade ihn speziell dazu befähigen. Darum brauche ich nur festzustellen, daß er in unverminderter, jugendlich-feuriger Kraft am Dirigentenpulte erschien und es verstand, mit den ersten Takten des Vorspiels jene empfängnisfrohe und empfindungsreiche Stimmung hervorzuzaubern, welche das Geheimnis des Bayreuther Genusses ist. Auch im Laufe der Aufführung wußte er mit seinen Musikern allen Phasen der musikalischen Entwicklung die echte tragische Tristanfärbung zu geben.

Den »Tristan« sang der Dresdener Dr. *Alfred von Bary*, dessen Parsifal vor zwei Jahren bereits ein hohes Maß von Hoffnungen und Interesse erweckt hatte. In den letzten Monaten bezw. Jahren hatte der Künstler den Tristan aufs eingehendste und sorgsamste studiert und so eine außerordentliche Sicherheit und Genauigkeit des musikalischen Teiles der Rolle erreicht. Seine eigenartig-weiche und doch kraftvoll-edle Stimme kam sowohl dem heldischen Tristan des ersten Aktes wie dem liebenden des zweiten und dem siechen des dritten in gleicher Weise zu gute. Bei der Darbietung des Schwertes an Isolde im ersten Akte:

»War Morold Dir so wert,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
daß Du nicht dir's entfallen läßt«

fühlte man sich durch die hoheitsvolle Haltung und Großzügigkeit der Darstellung an Albert Niemann erinnert. Am allerhinreißendsten war v. Bary wohl im dritten Akte als sterbender Held, wo er den Ausdruck der Leidenschaft in allen Teilen ihrer Entfaltung ausgezeichnet traf. Im zweiten Akte riß er durch das edle und doch gedämpfte Feuer seiner Darstellung selbst seine etwas spröde Partnerin, Frau *Wittich* (Isolde), mit fort. Und das ist der Unterschied in den beiden Leistungen, der eben im Temperament der Naturen zu suchen ist: v. Bary lebt in seiner Rolle und durchlebt sie; bei Frau Wittich bleibt immer »ein Erdenrest, zu tragen peinlich«, nämlich man wird nicht warm, nicht mitgerissen; es ist gewiß ein wunderbar studiertes, künstlerisch hier und da vollendetes Spiel, aber — es ist eben nur Spiel! Und v. Barys Tristan ist Leben! Diesen Tristan liebt man, und man weint mit ihm und über ihn; die Isolde der Wittich bewundert man wegen ihrer feinen künstlerischen Ausarbeitung, aber man lebt nicht mit ihr und in ihr; man fängt an zu grübeln und zu sinnen; man stellt Vergleiche an und kommt immer schließlich zurück auf Rosa Sucher, die Unvergessene, Einzige, Unvergleichliche. ...

Nun kann's freilich nicht lauter Isolden, wie Rosa Sucher, geben, und man muß billigerweise die starken künstlerischen Qualitäten der Frau Wittich anerkennen, die allerdings, zumal im Schlußgesang (Isoldes Verklärung) auch stimmlich eine geringe Abnahme zeigten, — vielleicht eine Folge der forcierten Repertoir-Excesse, welche moderne Komponisten ihren Sängern zumuten zu müssen glauben. Dankenswert war die Leistung unter allen Umständen, und sie reichte vielleicht auch in Aufführungen, denen ich nicht beiwohnte, an die Bayreuther Höhe hinan.

Eine künstlerisch einwandfreie Wiedergabe erfuhr die so oft verstümmelte Rolle des König Marke durch Dr. *Felix von Kraus.* Die große Anrede an Tristan im zweiten Akte:

Mir — dies?
Dies —, Tristan, — mir?
Wohin nun Treue,
Da Tristan mich betrog usw.

ist wohl nie so tief ergreifend, so schlicht und rein musikalisch so schön gesungen worden. Frau *Fleischer-Edel* war eine würdige Brangäne von edelster Haltung und charakteristischen Geberden; auch stimmlich war sie überraschend gut, trotzdem die Rolle doch eigentlich eine Altistin erfordert und auch meist von einer solchen gesungen wird. Der Darsteller des »Kurwenal«, Herr *Walter Soomer* (Leipzig), war ein homo novus für Bayreuth, und er erfreute durch eine sehr verständige Auffassung, die etwas an den unvergessenen Fritz Plank erinnerte. Übrigens alternierte Herr *Soomer* mit dem Schweden *Carl Lejdström*, der den Kurwenal etwas kräftiger anfaßte, während *Soomer* dem alten, treuen Helden weichere Linien gab in Spiel und Gesang. — Wie bekannt, sind auch die sogenannten kleinsten Rollen auf der Festspielbühne durch erste Kräfte besetzt, und so waren der Melot Herrn Dr. *Otto Briesemeister* und der Hirt Herrn *Hans Breuer* anvertraut.

Eine große und höchst bemerkenswerte Überraschung gab es beim »Parsifal«: die »Kundry« der Frau *Leffler-Burckard* (Wiesbaden). Diese überaus schwierige, aus drei ganz verschiedenartigen Teilen zusammengesetzte Partie hat zu Bayreuth schon die hervorragendsten Vertreterinnen gehabt: man denke an Frau Materna, Fräulein Malten, Frau Gulbranson usw. Was Frau *Leffler-Burckard* gab, war eine Auffassung von höchst eigenartiger Färbung: mir schien, als ob noch niemals das erlösungsbedürftige Weib in der Kundrynatur so stark herausgearbeitet worden sei, wie hier. Andre Darstellerinnen waren vielleicht in den dämonischen Momenten äußerlich packender und auch stimmlich schärfer und grausiger: Frau *Leffler-Burckard* blieb auch hier das Weib, und sie erschütterte gerade dadurch in eigener Weise, so besonders im ersten Teile des zweiten Aktes, da sie dem Zwange von Klingsors Ruf und Macht wieder unterliegen muß. Prachtvolles bot sie nachher als das verführerische Weib; hier kam der Künstlerin die Schönheit der Persönlichkeit zu statten; aber noch wertvoller ward die Darbietung durch die wahrhaft hinreißende dramatische Belebung, mit welcher hier die Szenen mit Parsifal ausgestattet wurden. Die Sprache der Augen, der Gesten, der ganzen Teilnahme an den Vorgängen in der Seele des »wissend« werdenden Parsifal, — das war echteste Kunst, das zeugte von erstaunlicher dramatischer Begabung. Wie vollendet versteht Frau Leffler-Burckard aber auch zu singen! Zumal bei den ergreifenden Stellen von Parsifals Kindheit, von Mutterliebe und Herzeleides Leid und Tod — wie trat da das glockenklare, fein geschulte Organ der Künstlerin hervor! Das war echtes Bayreuth, — eine Darbietung, wie man sie in dieser speziellen Eigenart lange nicht erlebt hatte! Auch die dienende Kundry des dritten Aktes charakterisierte Frau Leffler-Burckard in offensichtlich aufs ernsteste durchdachter Art.

Als ihr Partner Parsifal trat in der Erstaufführung dieses Sommers Herr *Alois Hadwiger* aus Graz auf. Der junge Künstler, der bereits 1904 (u. a. als Froh) bemerkenswerte Zeichen einer erfreulichen Begabung für die Bayreuther Bühne abgelegt hatte, war für den indisponierten *Erik Schmedes* eingesprungen. Mit offenbarem Fleiße und ernstem Bemühen hatte Herr Hadwiger sich in die Rolle des reinen Toren vertieft; unter Dr. Felix von Kraus hatte er spezielle Studien gemacht, hatte kein Engagement an einem Theater angenommen und trat uns nun hier als eine jener unverbildeten jugendlichfrischen Kräfte entgegen, wie sie Wagner sich immer ersehnt hatte. Herr Hadwiger wurde seiner schwierigen Aufgabe in höchst lobens- und dankenswerter Weise gerecht. Zumal im ersten Akte wurde man durch die Echtheit der knabenhaften Erscheinung überrascht. Im zweiten und dritten Akte wird Hadwiger in Spiel und Gesang noch freier werden, noch mehr in die Rolle hineinwachsen müssen, dann wird auch das Organ noch mehr Glanz und Fülle hergeben, so daß die schönen Stellen bei dem Charfreitagszauber und der Taufszene ergreifender und wirkungsvoller herauskommen werden. Jedenfalls ist in Hadwiger ein vielversprechender neuer Parsifalsänger gewonnen worden. — *Erik Schmedes*, der in der zweiten Aufführung die Rolle sang, bewies, daß selbst eine so große und vollendete künstlerische Kraft in Bayreuth ständig innerlich wächst; sein Parsifal des zweiten Aktes besonders imponierte durch souveräne Beherrschung der Rolle. Auch im dritten Akte war er im Spiel und Gesang von edelster und schönster Wirkung. In *Paul Knüpfer* besitzt Bayreuth einen Gurnemanz, der schlechthin vollendet genannt werden muß. Mit welcher Würde, welchem gesanglichen Wohllaut singt der Künstler die Erzählungen und Mahnungen des alten Gralsritters. Im dritten Akte steigert sich seine Leistung zu höchster Vollendung: hier bilden er wie Frau Leffler-Burckard und Schmedes eine Trias von erhabenem künstlerischem Reiz, und Taufszene, Charfreitagszauber, Aufstieg zur Gralsburg rissen, von Dr. *Karl Muck* musikalisch mit feinstem Empfinden und subtilster Abtönung geleitet, zu allgemeinster Ergriffenheit hin. Schließlich ist noch des »Klingsor«

zu gedenken, den ebenfalls ein homo novus, Herr *Franz Adam*, mit starker Stimme und großer Deutlichkeit des Ausdrucks gab.

Bei der Erwähnung der Chöre müssen wir an den unvergeßlichen Bayreuther Chormeister, *Julius Kniese*, gedenken, der uns im April des Jahres 1905 durch einen jähen Tod entrissen ward. Seiner unermüdlichen Arbeit ist es zu verdanken, daß auch heute noch die Leistungen der Chöre als untadelig feststehen; an ihrer Gestaltung haben diesmal die Herren Chordirektor *Rüdel* (Berlin) und Kapellmeister *Müller* (letzterer auch als Einzel-Repetitor) hervorragenden Anteil. Ein trefflicher Stamm von »musikalischer Assistenz« steht den Genannten zur Seite, nämlich die Kapellmeister Dr. *Besl* (Berlin), *Kittel* (Darmstadt), *Knoch* (Straßburg), *Möricke* (Kiel), *Reichwein* (Breslau), *Ribera* (Barcelona) und Oberregisseur *Kirchner* (Breslau); die Bühnenmusik leitet Kapellmeister *Julius Prüwer* (Breslau), während das ganze Technische wieder den sicheren Händen des Darmstädter Obermaschinendirektors *Friedrich Kranich* anvertraut ist. Die gesamte Bühnenleitung aber liegt in den Händen von *Siegfried Wagner*, der durch seine stilvollen Maßnahmen und durch verschiedene Einzelheiten in Beleuchtungs- und dekorativen Änderungen bezw. Verbesserungen aufs neue sein hervorspringendes Talent als Regisseur und Inszenator erwiesen hat. Auch die musikalische Leitung des zweiten Ring-Zyklus lag in seinen Händen.

Damit sind wir bei der Betrachtung der diesjährigen Aufführungen des »Nibelungenringes« angelangt. Hier können wir uns kürzer fassen; denn es ist anläßlich der Darstellung des Werkes in früheren Jahren schon das Wesentliche gesagt. Nur einzelne Neubesetzungen erheischen eine spezielle Würdigung. So zunächst im »Rheingold« vor allem der »Alberich« des Herrn *Max Dawison*, jenes einst in Prag gefeierten Künstlers, auf den man in Bayreuth aufmerksam ward durch die talentvolle Wiedergabe des »Konrad« in Siegfried Wagners »Bruder Lustig« bei der Erstaufführung am 13. Oktober 1905 in Hamburg. Herr *Dawison* verfügt über eine sehr schöne Stimme, die fast zu edel ist für den rauhen Nibelungenherrscher. Die Erinnerung an *Fritz Friedrichs* in dieser Rolle vergessen zu machen ist schwer; aber Dawison bewies eine sehr verständnisvolle Auffassung und hatte offenbar mit großem Eifer studiert. Die zufällige Erkrankung des langjährigen Vertreters des »Fafner«, *Johannes Elmblads*, hatte einen andern Neuling auf die Bayreuther Bühne geführt, Herrn *Karl Braun* aus Wiesbaden, der im ganzen die Rolle gut angelegt hatte; den »Fasolt« sang Herr *Lorenz Corvinus*, den »Donner« der schon genannte Herr *Walter Soomer* (Leipzig), »Froh« und »Freya« waren durch *A. Hadwiger* und *Emilie Feuge-Gleiſs* vertreten, die Rheintöchter durch *Frieda Hempel, Marie Knüpfer* und *Adrienne von Kraus-Osborne*. Man kennt den merkwürdig-wundersamen Reiz, der gerade von dem frühlingsfrischen »Rheingold« in Bayreuth ausgeht, zumal wenn man es nach der schweren Wucht des »Tristan« und des »Parsifal« genießt. Die bewährten Vertreter der Hauptrollen, nämlich *Theodor Bertram* (Wotan), *Otto Briesemeister* (Loge), *Luise Reuſs-Belce* (Fricka), *Ernestine Schumann-Heinck* (Erda), *Hans Breuer* (Mime) verhalfen in erster Linie dem lieblich-hehren Werk zu erhebendster Wirkung. Die vier Abende des »Ringes« (1. Cyklus) leitete in ungeschwächter Kraft und mit alter Begeisterung *Hans Richter*, der Urdirigent von Bayreuth. — Bei der »Walküre« ist hauptsächlich wieder der grandiose »Wotan« *Bertrams* und die edle »Brünnhilde« der Frau *Gulbranson* zu erwähnen; diese beiden erwiesen sich am Schlusse beim Feuerzauber und Abschied als ein vollendetes Künstlerpaar. Schön und groß angelegt waren auch die »Sieglinde« der Frau *Fleischer-Edel*, der »Hunding« *Paul Knüpfers*, die »Fricka« der Frau *Reuſs-Belce*. Neu war der jugendlich-stürmische Siegmund des Dänen *Peter Cornelius*; dieser Künstler verfügt über ein sehr weiches, fast lyrisches Organ, und er wird sich sicherlich bei weiteren Darstellungen der Bayreuther Bühne als nützlich erweisen, wenn er noch freier in der gesamten Auffassung und im Stimmlichen geworden sein wird. Die acht Walküren waren durch die Damen *Schumann-Heink, v. Artner, Knüpfer, Salden, Rüsche-Endorf, Herrmann, Kraus-Osborne* und *Hausmann* vorzüglich besetzt und ließen an rhythmischer Präzision und Zusammenspiel und Klang keinen Wunsch unerfüllt. —

Den künstlerischen Höhepunkt der Festspiele bedeuteten vielleicht »Siegfried« und »Götterdämmerung«. Wenn man feststellt, daß die fünf Hauptrollen des »Siegfried« durch so bedeutende Künstler, wie *Ernst Kraus, Hans Breuer, Theodor Bertram* und die Damen *Gulbranson* und *Schumann-Heink* besetzt waren und daß diese alle in glänzender Disposition ihr Bestes boten, so wird man verstehen, daß nach dem »Siegfried« der Enthusiasmus des Publikums den Höhepunkt erreichte. *Ernst Kraus* beherrscht den »Siegfried« in einer geradezu erstaunlich vollendeten Weise; es ist eine Lust, diesem überfrohen Helden zu lauschen, bis er uns endlich durch die furchtbar tragische Gestaltung der Todesszene zu tiefster Erschütterung hinreißt. — In der »Götterdämmerung« war es vor allem *Allen C. Hinckley*, der als neuer »Hagen« das Interesse auf sich lenkte; der Künstler hatte ebenfalls peinlich genau studiert und war trotz seiner Schlankheit und Jugendlichkeit ein gewaltig wirkender Albensohn. Erwähnt sei schließlich noch Herr *Rudolf Berger* (Berlin), der den »Gunther« sehr angemessen gestaltete und übrigens auch als »Amfortas« im »Parsifal« eine höchst edle Leistung bot. Die übrigen Darsteller in der »Götterdämmerung« müssen sich mit einem Gesamtlob begnügen. Ich schließe diese Ausführungen, die bei dem umfangreichen Stoff und dem knappen, hier zur Verfügung stehenden Raume nur lückenhaft sein konnten, mit der Erwähnung, daß die Herren *Beidler* und *Balling* in den späteren Ausführungen als Parsifal- und Tristan-Dirigenten sich in die edle Aufgabe der Leitung des Bayreuther Orchesters mit dankenswertestem Eifer und hohem Gelingen vertieft hatten.

God save the king.

In dem merkwürdigen Buche:

»Musikalisches Konversations-Lexikon, Encyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete, unter Mitwirkung von Ortlepp, J. Schmidt, Meyer, Zöllner u. m. a., redigiert von A. Gathy. Leipzig, Hamburg und Itzehoe, Schuberth und Niemeyer, 1835.«

liest man folgende launige Auslassung über unsere Nationalhymne:

God save the king, zu deutsch: Gott erhalte den König; was denn der liebe Gott auch tut, dreißig, vierzig, fünfzig Jahre lang und darüber, je nachdem es eben tunlich. Das ist die Pointe. Nun handelt sich's darum, zu wissen, wer ursprünglich hat erhalten werden sollen: ob Jakob I., ob Jakob II., oder Georg II. Offenbar zu den Konservativen sich hinneigend, hat doch dies Lied manche Bewegung in der literarischen Welt hervorgebracht.

Manche gelehrte Forschung ist darüber angestellt, manches gelehrte Ei gelegt worden, und mancher König, den Gott nicht erhalten, darüber weggestorben. Noch immer ist der Erfinder der viel bewunderten Melodie nicht ausgemittelt. Gerber nennt H. Carey, und läßt Georg erhalten, welches jedoch Opposition findet; Häuser (nebst anderen) filtriert die Sache und stimmt für Carey und Georg; Dr. Müller will dies unklar erscheinen, nimmt sich's zu Herzen, wandelt den Mann in Korai um, und erhält unvermutet Karl II. Wo bleibt denn Jakob? — Während die Fäden dieses verwickelten Interregnums sich mit jedem Augenblick zu unauflöslicherm Knäuel verwirren, ja vollends noch zwei neue Prätendenten den Alten sich anreihen, Ant. Young und unser Händel, und alt und jung darüber in neue Händel geraten, setzt der englische Gelehrte Richard Clarke sich hin, denkt acht Jahre nach und meint: wie wär's mit John Bull und Jakob II.? — Und in der Tat, warum nicht! — Wenn einerseits behauptet wird, Carey habe die Melodie ursprünglich zu einer Kantate auf das Geburtsfest Georgs II. bestimmt, und andrerseits Korai dieselbe zum feierlichen Einzuge Karls II. nach seiner Rückkunft aus Frankreich, so gewinnt dadurch Clarkes Lösung der Frage schon an Wahrscheinlichkeit, indem sie vermittelst einer geringen Abänderung in der Lös- oder Lesart die Namen und Begebenheiten berichtigend, in Übereinstimmung mit jenen dartut: daß Ben Johnson den Text, John Bull die Melodie lieferte, und das Lied zuerst in Merchant Taylors Hall von der königlichen Kapelle vor Jakob, zur Feier seiner Rettung von der Pulververschwörung gesungen wurde. Dies Resultat wäre um so befriedigender, da schon Burney anführt, das Lied habe ursprünglich God save great James, our king geheißen, und dies James gehe offenbar auf Jakob den Zweiten. Soweit war nun die Sache in Richtigkeit (bis auf den Umstand, daß die Pulververschwörung im Jahre 1605 stattfand, mithin gegen Jakob den Ersten gerichtet wurde), und Dr. Clarke war schon wieder im Begriff, acht Jahre nachzudenken, als plötzlich ein freches Weib aus Frankreich, die geistreiche Frau von Crequi, in ihren Memoiren nebenbei erwähnt, die berühmte Melodie sei, auf Verlangen der Frau von Maintenon, zur Dichtung der Frau von Brinon, von Lulli eigens für die Schule von St. Cyr komponiert, und so oft Ludwig XIV. nach St. Cyr gekommen, durch die Eleven aufgeführt worden. Als Georg I., fährt sie unbefangen fort, den britischen Thron bestieg, wurde die Dichtung übersetzt und die Melodie durch Händel neu arrangiert. Bei dieser Nachricht soll Dr. Clarke auf seinem Stylitengestell vom Schlage gerührt worden sein, und nunmehr ein Herr Dr. Lowring das Denken übernommen haben. Er forscht. Das Ergebnis seiner Forschungen aber wird uns früh oder spät (vermutlich spät) verkündigt werden.[1]) Übrigens hat diese Melodie erst während der französischen Revolution durch Schlägereien ihre große Berühmtheit erlangt, zur Zeit, als es bei der Torypartei zur Mode wurde, deren Aufführung allenthalben und bei jeder Gelegenheit systematisch zu verlangen, und bei der Whigpartei sich derselben ebenso systematisch zu widersetzen; eine Art politischen Kontrapunktes, voller Ohrfeigen und Dissonanzen, ohne Vorbereitung, die der Taktstock blutrünstig auflöste. Der französische Text lautet wörtlich wie folgt:

Grand Dieu, sauvez le Roi!
Grand Dieu, vengez le Roi!
Vive le Roi!
Que toujours glorieux
Louis victorieux
Voie ses ennemis
Toujours soumis.
Grand Dieu etc.

Das war ein Inkognito-Gebet für des Landes Wohl, nach dem bekannten Spruch Ludwigs: l'état c'est moi.

Über die Meinungsverschiedenheit hinsichtlich des Textes wunderte sich ein österreichischer Gelehrter nicht wenig, da, seiner Meinung nach, das God save great George, our King, zu deutsch wörtlich nicht anders heißen könnte, als: Gott erhalte Franz den Kaiser.

G. Lambrecht.

Das Konzertprogramm.

Noch feiern die Konzertgesellschaften und Musikvereine, die Tonkünstler erholen sich in Sommerfrischen und Bädern, aber in kurzem wird man schon die Vorbereitungen für die neue Spielzeit treffen und hat sich voraussichtlich schon mit den unvermeidlichen Konzertagenturen in Verbindung gesetzt, um dem Publikum Neues, Hervorragendes, oder Altes, Liebgewonnenes in neuer Ausführung bieten zu können. Es taucht nun naturgemäß wieder die vielumstrittene Frage auf: Soll ein Konzertprogramm, sobald es sich nicht um die Aufführung größerer, den Abend füllender Musikwerke handelt, einheitlich, d. h. mit Kompositionen gleichen Stils und gleicher Richtung besetzt, oder chronologisch geordnet sein, soll es die Werke eines einzelnen Tonsetzers, oder eine Reihe von kleineren, verschiedenen Richtungen angehörenden Musikstücken bringen? — Je nach der Aufgabe, die der Tonkunst überhaupt gestellt wird, muß die Antwort sehr verschieden lauten. Die ausübenden Künstler lassen sich bei der Wahl von Solostücken oder Ensembles meist von dem Wunsche leiten, ihre Leistungsfähigkeit in das günstigste Licht zu stellen und zugleich dem Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen, dessen Beifall sie gewinnen wollen. Es sind dabei also persönliche Interessen im Spiele, die, sobald den Verirrungen des Zeitgeschmacks nicht zu sehr nachgegeben und den ästhetischen Forderungen nicht geradezu ins Gesicht geschlagen wird, nicht unbedingt tadelnswert sind. Ein großer, echter Künstler hat es nicht nötig, sich sein Programm von dem Geschmack des großen Publikums diktieren zu lassen. Wir sehen, daß bedeutende Klavier- und Violinspieler selbst die weniger kunstverständigen Hörer durch *Beethoven* und *Bach* zu entzücken verstehen, und wenn nur eine geschickte Auswahl getroffen wird, können neben solchen Tonheroen auch kleinere Geister ihre Weisen erklingen lassen, ohne daß man über Stillosigkeit des Programms Klage führen dürfte. Es gibt freilich Zusammenstellungen, die beleidigend und geschmackverletzend wirken. Ein wirklich musikalisch gebildeter und empfindender Mensch wird kaum unmittelbar nach einer Beethovenschen Sinfonie oder Ouvertüre ein Intermezzo oder dergl. aus einer seichten italienischen Oper hören, ohne sich unangenehm berührt zu fühlen;

[1]) Bekanntlich singen wir in Deutschland »Heil dir im Siegerkranz« nach der Melodie von God save the king. Nach Chysanders Abhandlung im Jahrbuch für musik. Wissenschaft I 1863 schreibt man die Erfindung dieser Melodie allgemein Henry Carey zu. Carey war der uneheliche Sohn des Marquis von Halifax und starb durch Selbstmord am 4. Oktober 1743. Als vornehmstes Zeugnis gilt ein Brief des Konzertsängers Dr. med. Hartington an den Sohn Careys. (Näheres siehe Böhme, Volkstümliche Lieder der Deutschen.)

Die Red.

aber auch Musikstücke, die an und für sich wertvoll sind, können durch Nebeinanderstellung mit solchen von abweichendem Stil und Charakter verlieren.

Solchen Mißgriffen bei der Aufstellung des Programms begegnet man sogar in großen Konzertgesellschaften, unter anerkannten Dirigenten; einzig hellsehend, tief und sicher empfindend und glücklich in der Fassung seiner Konzertprogramme, war allezeit der unvergleichliche *Fr. Steinbach*, der sich durch keine Rücksicht oder Nachgiebigkeit in der einmal bestimmten, passenden Reihenfolge irre machen ließ. Daß er Brahms bevorzugte, der ihm und seiner tapfern Schar nicht nur in Fleisch und Blut, sondern auch in Herz und Seele lebte, danken ihm noch heute diejenigen, die durch die »Meininger« erst den großen Tondichter Johannes recht verstehen lernten.

Mag nun ein Konzertbesucher wünschen, an einem Abend nur Werke eines Komponisten zu hören, und zieht ein anderer eine chronologische, gewissermaßen belehrende Reihenfolge der Stücke vor, während ein dritter von allem etwas genießen möchte, so ergibt sich doch für alle die unabweisliche Forderung: ein Konzertprogramm darf niemals so ausgedehnt sein, daß die Genußfähigkeit des normal veranlagten Menschen dabei notwendig erlahmen muß. Handelt es sich um Kunstschöpfungen, deren Verständnis ohne Anspannung des Geistes und Erschütterung des Gemütes uns nicht aufgehen kann, so können wir quantitativ weniger in uns aufnehmen als da, wo uns Musikstücke dargeboten werden, die — mögen sie auch in ihrer Art vollendet sein — an unsere geistige Mitarbeit verhältnismäßig geringere Anforderungen machen; hier kann eine passende Abwechselung ohne Zweifel ausgleichend wirken und ist eine notwendige Konzession an die menschliche Schwäche. In der Menge des Dargebotenen wird aber in den Konzerten viel gesündigt. Das große Publikum, die Menge der Konzertphilister, ist im stande, ein umfangreiches Programm hinunterzuschlucken, so ungefähr wie ein Reisender, um zu seinem Gelde zu kommen, sich durch die reichhaltige Speisekarte an der Wirtstafel eines Hotels ißt. Das ist ein Beweis dafür, daß eben diese Mehrheit der Konzertbesucher noch weit davon entfernt ist, höhere Musik zu würdigen und zu verstehen. Wäre sie dessen fähig, und nähme sie das ihr an guter, manchmal freilich schwieriger Musik Gebotene mit Hingebung und Aufmerksamkeit, mit Verständnis und seelischer Empfänglichkeit auf, so würden sich ihr bei überlangen Konzerten die Folgen geistiger Mitarbeit durch Ermüdung und Abspannung fühlbar machen, wie es den Musikverständigen geschieht. Wer die Klänge als angenehmes Geräusch an seinem Ohre vorbeiziehen läßt, ohne darüber nachzudenken oder etwas dabei zu empfinden, der hält länger aus als der wirklich musikalisch Gebildete. Aus Rücksicht auf diesen, dessen Urteil doch von Wert ist, sollte man der Zusammenstellung und Länge eines Konzertprogramms die nötige Sorgfalt erweisen.

Lina Reinhard.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. — Auf vier Bühnen allabendlich Opernvorstellungen, auf zweien Operetten, und doch nur wenig Berichtsstoff! Eine alte Wahrheit, die leider noch immer ihre Bestätigung in den Tatsachen findet, drängt sich dem auf, der die Spielpläne der Operninstitute überschaut. Es war ja wohl E. Hanslick, der sie in die Worte faßte, die deutsche Oper sei reich an Gold und Kupfer — Blech hätte wohl ein anderer gesagt — dagegen das für den täglichen Gebrauch notwendigste Metall, das Silber, fehle ihr. Die Komische Oper lebt seit fast einem Vierteljahre ziemlich ausschließlich von J. Offenbach. Die Krolloper meinte es gut, indem sie mit L. Blechs Alpenkönig anfing. Aber schnell mußte sie zu den Jungitalienern und Franzosen greifen, um nicht Geld zuzusetzen. Die Morwitz-Oper hat wenigstens Lortzing, v. Flotow und Neßler neben Adam, Halévy und Bizet auf ihrem Programme. Im Theater des Westens aber herrscht augenblicklich die italienische Oper, von — Kindern aufgeführt!

Den Intendanten der Hoftheater und den Leitern festgegründeter städtischen Bühnen muß man es zum Vorwurfe machen, daß sie unsere deutschen Meister nicht genug pflegen, daß namentlich Gluck so sehr selten erscheint, daß bald niemand mehr den Hans Heiling kennen wird, daß Jessonda schon so gut wie vergessen ist. Die Privatdirektoren aber wollen — wer darf es ihnen verübeln? — zunächst leben. Zu Stradella, zum Nachtlager von Granada, zur Martha drängt sich das Publikum nicht, aber es kommt zu Fra Diavolo, Carmen und Cavalleria. Und diese Werke hörten wir denn auch jetzt neben den Verdi-Opern oft genug und mit mancherlei Gästen in der vom Hofrat *B. Koebke* geleiteten Kroll-Oper. Herr Dr. *Briesemeister* sang den »stolzen Räuber kühn und hehr«, und da ergab sich wieder einmal, was sich nicht selten begibt, daß uns nämlich als nicht ausreichend erscheint, was auf andern Bühnen, selbst auf der Bayreuther, hoch gepriesen wird. Dem Spiele des neuerdings berühmt gewordenen Loge-Darstellers — als solcher gefiel er uns ja auch hier im Opernhause — konnte man in dem Auberschen Werke Anerkennung zollen, aber die Stimme genügte selbst für die Krolloper nicht. Wie anders wirkte Herr *Alexander Rosanoff*, der den Canio in Leoncavallos Bajazzo sang! Sein voller, leichtquellender und gut gebildeter Tenor besitzt Glanz und Ausdrucksfähigkeit, und dabei ist er ein fesselnder Darsteller. Unter den verschiedenen Vetreterinnen der Carmen war ja Fräulein *Prevosti* die interessanteste, wennschon sie nicht rassenecht ist. Ihrem Wesen entsprechend gibt sie die Zigeunerin nicht als einen Dämon, der in wilder Leidenschaft blind in den Mordstahl hineinläuft, sondern als das in seinem Stolze verletzte Weib, dem der einst Geliebte nicht die soldatische Ehre opfern wollte, und das nun dem bedeutenderen Manne, oder den sie dafür hält, angehören will. So sucht sie jenem zu entkommen, als er sie vor der Arena mit den alten Liebesbanden fesseln will, und wirft sich bei diesem Bestreben auf die Kniee, um schnell das Zeichen des heiligen Kreuzes über sich zu schlagen, damit sie gefeit sei. Das täte eine echte Carmen nicht. Es entspricht aber der Auffassung der *Prevosti*, deren Tod uns daher auch nicht erschüttert, aber rührt. Auch von ihr gilt, daß sie in Schönheit stirbt. — Gute Darsteller des José, die zugleich tüchtige Sänger sind, findet man sehr selten. Unsere Theaterzettel nennen ihn immer Don José. Das ist er wohl in der Novelle des P. Mérimée, wo ihm die Adelsbezeichnung Don als Edelmann und als Offizier zukam. Das Opernlibretto indes, das ihn zum Sergeanten machte, müßte ihm mit dem Range auch den Titel

nehmen. — Ein Versuch der Kroll-Oper mit J. Offenbachs Schöner Helena fiel nicht gut aus. Mir will es scheinen, als hätte die Wiener Tanzoper den Stil verdorben, den Offenbach für seine Werke verlangt. Man kam da bezüglich der Darstellung mit dem Tänzeln und Hüpfen, mit dem Hin- und Herwerfen der Schultern, mit dem Wiegen des Oberkörpers aus. An die Stimme wurden nur mäßige, an die Gesangskunst noch geringere Ansprüche gestellt. Offenbach braucht aber gewandte Schauspieler und kunstgebildete Sänger. Ich kenne mehr als eine Schöne Helena früherer Zeit, aus der eine bedeutende dramatische Sängerin wurde. Es sei nur *Amalia Materna* genannt. Und wiederum war die vorzügliche Operettensängerin *Marie Geistinger* auch eine über das Mittelmaß hinausgehende Heroine des Schauspiels. — Als besonderer Mangel fiel es mir in unsrer jüngsten Offenbach-Aufführung auf, daß das gesprochene wie das gesungene Wort ganz ungenügend behandelt wurde. Die Darstellung blieb flach und unausgearbeitet. Mit dem Gesange war es schwach bestellt. Ich bin aber der Meinung, daß die »Offenbachiade«, besonders wenn man ihre Libretti verbessern könnte, wieder zur Bedeutung auf der Bühne gelangen wird. Mit dem verlotterten Stile der Tanzoperette kann es freilich nicht geschehen.

Im Theater des Westens gibt eine italienische Kinderoper Vorstellungen. Ich hörte Rossinis Barbier. Oder viemehr nur ein Stück desselben, dann trieb mich der Unfug zum Theater hinaus. Knaben von 8 bis 12, und ein Mädchen von 15 Jahren führten die Rollen aus. Der Herr Professor der Gesellschaft — er soll ihr wissenschaftlicher (?) und Musiklehrer zugleich sein — begleitete am Pianino, dem sich ein Streichquartett zugesellte. Die armen Kinder waren ja gut gedrillt und bewegten sich geschickt genug auf den Brettern. Und die Rezitative flossen in ihrer glatten Sprache sehr geläufig dahin. Aber der gleichartige, ausdruckslose Gesang wirkte langweilig. Und es stimmte traurig, wenn die Kleinen ganz vorn an die Bühne traten, um nur gehört zu werden, und dann doch die zum Teil bereits versungenen Stimmen vom Klaviere übertönt wurden. Schwieriges Figurenwerk blieb fort oder wurde vereinfacht. Aus Triolengruppen waren Achtelfiguren gemacht usw. Die einzige 15jährige Signorina *Levi*, welche die Rosina sang, war wenigstens kein Zerrbild. Mich berührte dies Nachäffen der Handlungen Großer höchst unangenehm. Das Publikum schien in seiner Mehrzahl anders zu empfinden. Es klatschte der aus mehr als einem Grunde verwerflichen Kinderoper lebhaft zu. Daß hier auch ein bedeutendes Kunstwerk verhunzt wurde, kam ihm nicht in den Sinn.

Rud. Fiege.

Kiel. Schleswig-Holsteinisches Musikfest. Herr *Stavenhagen*, der sich vom vorletzten Musikfeste her noch besonderer Beliebtheit hier erfreut, war zum musikalischen Leiter des Festes gewonnen worden. Es ist ein großer Unterschied zu verzeichnen zwischen dem äußeren Verlauf des damaligen Musikfestes gegenüber dem jetzigen. Damals die jubelndste Begeisterung, Blumensträuße ohne Zahl, Applaus ohne Ende! Dieses Mal ein ruhiges, gesetztes Zuhören, nur hie und da eine gehobene Stimmung, daneben so manches Nörgeln und absprechende »Urteilen« unter dem Publikum, wenn auch nach den einzelnen Nummern mit Beifall nicht gekargt und dem Dirigenten zum Schluß ein warmer Dank gespendet wurde.

Der Unterschied zwischen damals und jetzt hat als Hauptursache diese: unser Konzertleben ist in den Jahren, die dazwischen liegen, ganz enorm in die Höhe gegangen, so daß die Darbietungen unseres diesjährigen Musikfestes nicht mehr den starken, überwältigenden Eindruck machen konnten, der ihnen gewiß unter den damaligen Verhältnissen beschieden gewesen wäre. So war auch die Programmaufstellung für die beiden Festtage der sonst bei den gewöhnlichen Winterkonzerten hier jetzt üblichen nicht unähnlich. Sie brachte auch kein »abendfüllendes« großes zusammenhängendes Werk; das fehlte manchem Zuhörer. Und daß das Hehrste, was sie brachte, das Ereignis für Kiel: *Bruckners* gewaltige Neunte Sinfonie und sein Tedeum an den Schluß des Festes gesetzt war, erschien nicht ganz gerechtfertigt. Wohl bildete die Sinfonie eine effektvolle, hellstrahlende Bekrönung des ganzen Festes, doch die Auffassungskraft der Zuhörer konnte nicht so recht frisch mehr sein, wie auch den Mitwirkenden schon viel zugemutet worden war. Sehr schön gelangen zwar die drei Sätze der Sinfonie unter Stavenhagens kraftvoller, empfindungsgetragener, klar darlegender Direktion, jedoch am Schluß des Tedeum machte sich beim Chor und bei den aufs äußerste angestrengten Blechbläsern eine starke Übermüdung geltend. Kaum hielt der Stab des Dirigenten noch die Massen in den Schlußtakten zusammen.

Dennoch — schließlich war die große Tat denn doch noch geschehen und gelungen: *Bruckners* Neunte Sinfonie hatte nun auch ihren Siegeseinzug bei uns gehalten! Nachdem der Winter uns seine Romantische und die Zweite gebracht hatte. — Nach langen Kämpfen sind nun auch hier der Moderne Tür und Tor geöffnet! Interesseshalber muß ich aber doch erwähnen, daß verschiedene Musikfreunde aus dem konservativen Lager es für angebracht hielten, — vor dem Beginn der neunten Sinfonie — den Saal zu verlassen! Es waren auch geflissentlich ungünstige Ansichten über Bruckner unter dem Publikum verbreitet worden, was aber die Wissenden und freier Denkenden natürlich nicht abhalten konnte, seinem Werke eine freudige Aufnahme zu bereiten.

Den ersten Tag des Festes beschloß das Vorspiel zum III. Akte und die »Festwiese« aus den Meistersingern. Das Vorspiel wurde in einer Prachtdarbietung gegeben; in großartiger Ruhe und Schönheit stand es vor uns. Auch die Festwiese gelang im allgemeinen vortrefflich. Die Chöre zeichneten sich aus. Über alles ist aber das Orchester zu loben. Weniger, unter den Solisten, Herrn *Loritz'* Hans Sachs und der raffiniert effektvolle Vortrag des Herrn *L. Hess* (Walter Stolzing), der im übrigen jetzt einige hohe Töne von ganz erstaunlicher Durchschlagskraft sich errungen hat.

Von kleineren aufgeführten Chorwerken ist eine Weihnachtsmusik von *Felix Woyrsch* zu nennen, ein anspruchsloses kleines Werk, von Herrn Woyrsch persönlich dirigiert. — Eröffnet wurde das Fest mit *Wolf-Ferraris* Komposition für Baritonsolo, Sopransolo, Chor, Orchester, Orgel, Klavier »La vita nuova« (nach Worten von Dante). Auch hier zeichnete sich das Orchester aus, das übrigens sich zu großem Teile in Solo-Ensembles zu scheiden hat, von denen die entzückend komponierte musikalische Illustration zu: »Wie wir manchmal Regentropfen mit zartem Schnee vermischt fallen sehen, so glaubte ich ihre Worte gemischt mit Seufzern zu vernehmen,« von Herrn *Riller* (Solovioline) im Verein mit den drei Herren Flötisten wundervoll wiedergegeben, besonders hervortrat. Die Komposition versucht den Inhalt der Dichtung voll auszuschöpfen. Nicht durchgehends mit dem gleichen Glücke gelingt ihr dies! — Sie ist, absichtlich leicht archaisierend, in einem be-

sondern Stile gehalten. Selten malt sie in satten Farben, sie zeichnet meist, umrankt in wohlgeschwungenen Ornamenten die gegebenen Bilder, durchzieht die mystischen Stimmungen der Dichtung in feinen Linien und Figuren. Demnach ist auch die Instrumentation für heutige Verhältnisse recht einfach; teils erscheint sie warm, originell erfunden, teils mutet sie jedoch gekünstelt an. Um das Eigenartige an dem Werke zu verstehen, ist man genötigt einen ganz besonderen Standpunkt einzunehmen. Zu den mißglückten Stellen, die gar oberflächlich gegeben sind, rechne ich vor allem das »Erdbeben«, wie auch den Schluß mit seinen leeren Figurationen und harmlosen Effekten. Sehr schön sind einige Chöre, schön und interessant gestaltet auch die Musik zu »Beatrices Tod«, wenn auch weit davon entfernt, die Tiefe der Dichtung zu erreichen, die grauenerregenden Visionen und Empfindungen Dantes, wie er sie uns zu so lebendiger Anschauung bringt, in sich aufgenommen zu haben. Auch hier bleibt es bei der Kontur in reizvoller Stylisierung. — Leider war Herr Alex. Heinemann im letzten Augenblick verhindert, die Baritonpartie zu singen. Seine temperamentvolle Art und feine Charakterisierungskunst wäre ihr sehr zu statten gekommen. Herr Loritz hatte sie statt seiner übernommen.

Etwas zu gleichmäßig, ohne genügende plastische Herausarbeitung, wurde unter Herrn Stavenhagen *Bachs* herrliche 2chörige Kantate: »Nun ist das Heil« gegeben, so konnte sie nicht zu voller Entfaltung gelangen. — Vielen Anklang fanden die »Neuen Liebeslieder« von *Brahms*, die eine Fülle zartsinnigster Empfindung und reiche Melodik bergen; am Klavier begleiteten die Herren Keller und Schnabel, die Solisten waren: Frau Grumbacher, Frau Behr, Herr L. Heß, Herr Heß van der Wyk, die sich zu deren reizvollster Interpretation zusammengetan hatten. Zuletzt sei noch der stilvollen Wiedergabe des *Beethoven*schen Konzertes Op. 58 (durch Herrn Schnabel und Dr. Mayer-Reinach, als Orchesterleiter) lobend gedacht.

Kiel. M. Arnd-Raschid.

Besprechungen.

Klauwell, Otto, Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), 1906. 254 S. Preis 4 M.

Non multa könnte als Devise über diesem prächtigen Bande stehen. Klauwell gehört zur kleinen Schar der Schriftsteller, die nicht im Tagesdienste schreiben, sondern, wenn sie einen Gedanken haben, der sie beschäftigt, mit dem sie sich für ihre eigne Person abzufinden das Bedürfnis haben, und den sie deshalb ausführen.

Der Band enthält 16 »Studien«, d. h. kleinere und größere Aufsätze, meist ästhetischen oder pädagogischen Inhalts, und 4 »Worte der Erinnerung«, d. h. Nekrologe. Um einen Anhaltspunkt bezüglich der Reichhaltigkeit des Inhaltes zu geben, rücke ich die Titelüberschriften ein: Über Reminiszenzen — Eine Frage — Über das Einüben eines Tonstücks — Über das Vomblatt- und Auswendigspielen — Über die Wahl des Studienmaterials beim Klavierunterricht — Die ästhetische Bedeutung der Sonatenform — Ludwig van Beethoven und die Variationenform — Programmmusik — Über den Wert musiktheoretischer Kenntnisse für das Klavierspiel — Musikalisches Gehör — Über die Verschiedenheit der Auffassungen musikalischer Kunstwerke — Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks — Das Klavierspiel — ein hervorragendes Mittel allgemeiner Geistesbildung — Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter — Zur Frage der Tonarten-Charakteristik — Die Aufgabe der Kritik — Ferdinand von Hiller — Otto von Königslöw — Franz Wüllner — Isidor Seiß. Die Arbeiten sind im letzten Vierteljahrhundert in verschiedenen musikalischen Zeitschriften erschienen, insbesondere auch in diesen Blättern und im »Klavierlehrer«.

Die Hauptfrage, die bei einer derartigen Sammlung dem Beurteiler entgegentritt, nämlich ob die Sammlung als solche innerlich gerechtfertigt sei, ist hier schon aus dem eingangs berührten Vorzug des Autors unbedingt zu bejahen. Eben weil diese Aufsätze nicht dem Tagesdienst gewidmet waren, darum verdienten, ja verlangten sie darnach, gesammelt zu werden. Hinzu kommen die andern Eigenschaften des Autors, seine besonnene Klarheit, seine wohlwollende Gerechtigkeit den verschiedensten Kunstströmungen und Persönlichkeiten gegenüber und etwas, was ich als Treue bezeichnen möchte. Es ist ein Zug Klauwells, den ich als sein Schüler in Köln aus der Nähe zu beobachten Gelegenheit hatte, und der mich stets besonders anzog, nämlich das liebevolle Eingehen auch auf das Kleine und Kleinste. Der wahre Pädagoge muß ein Menschenfreund sein, und Klauwell ist ein wahrer Pädagoge.

Der Blick für das Kleine und Kleinste engt auch dem liebenswürdigen Meister nicht eine gewisse überlegene Weite des Gesichtskreises ein, wenn schon er nicht als Pfadfinder auftritt, sondern auf bereits betretenen Pfaden eine Nachlese hält. Wie Feines es jedoch mitunter nachzulesen gab, mag die zweite »Studie« (»Eine Frage«) von 1885, die mir bisher unbekannt war, zeigen. Klauwell geht von der Beobachtung aus, daß die Musik eine ganz verschiedene Empfindlichkeit gegen schlechten Vortrag hat, insofern es Musik gibt, die schon durch einen nur mittelguten Vortrag völlig entstellt wird, dagegen andere, die selbst noch einem ziemlich schlechten Vortrag trotzt — einem interessanten und offenbar noch nicht genügend erörterten ästhetischen Problem —, und stellt die Frage, ob man aus der größeren Widerstandsfähigkeit gewisser Musik einem unzulänglichen Vortrage gegenüber auf ihren höheren Wert schließen könne. Es besteht bekanntlich eine gewisse Neigung zur Bejahung dieser Frage. So hat man, bewußt oder unbewußt unsere Frage bejahend, in den 70er Jahren und auch noch später Wagner daraus einen Vorwurf machen zu können geglaubt, daß er des ungeheuren Apparates von Bayreuth bedurfte. Klauwell gelangt mit Recht zur Verneinung der Frage.

Möge diese Sammlung, die Frucht der in einem Menschenalter gesammelten Erfahrungen, Vielen Belehrung und Genuß verschaffen!

Arend.

Wirth, Moritz, Mutter Brünnhilde. Zwei neue Szenen zur Götterdämmerung entdeckt und bühnentechnisch eingerichtet. Mit einem Gutachten von Dr. *M. Kormann*, prakt. Arzt und Geburtshelfer. Leipzig, Gebr. Reinecke. Preis 2 M.

Als wir vor Jahren *Moritz Wirths* Auslegung der (Bismarck-) Eroica von Beethoven lasen, glaubten wir, das — Kühnste in der Auslegungskunst erfahren zu haben. Es war ein Irrtum: Herr *Wirth* hat sich in seinem neusten Werke »Mutter Brünnhilde« selbst übertroffen. An der Hand einiger Textworte, namentlich aber auf Grund der Wagnerschen Musik weist er darin die Schwangerschaft Brünnhildes in der Götterdämmerung nach, von der ersten »merkwürdigen Stimmung« der jungen Frau bis zur ersten Bewegung des Kindes im Mutterleibe. Das Buch wird Gutes stiften, denn es zeigt auch dem blödesten Auge, daß die Auslegungskunst *Wirths* (und mancher anderer) zu tollen Hirngespinsten führt. Schade, daß sich *Wirths* unleugbar bedeutende schriftstellerische Begabung auf das Gebiet der Musik begeben hat, das für seinen spekulativen Kopf stets ein undankbares Feld bleiben wird.

Rbch.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
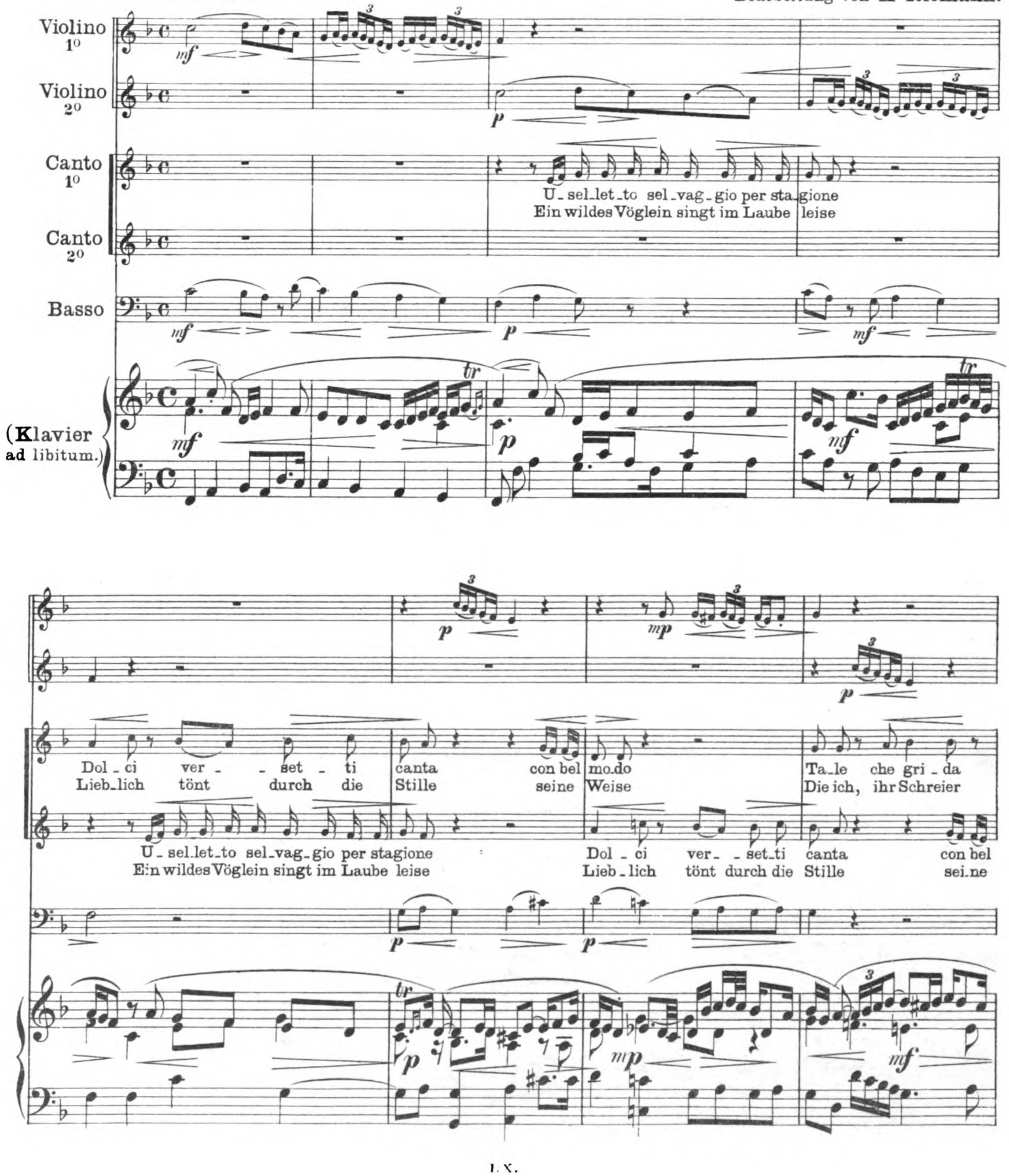
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
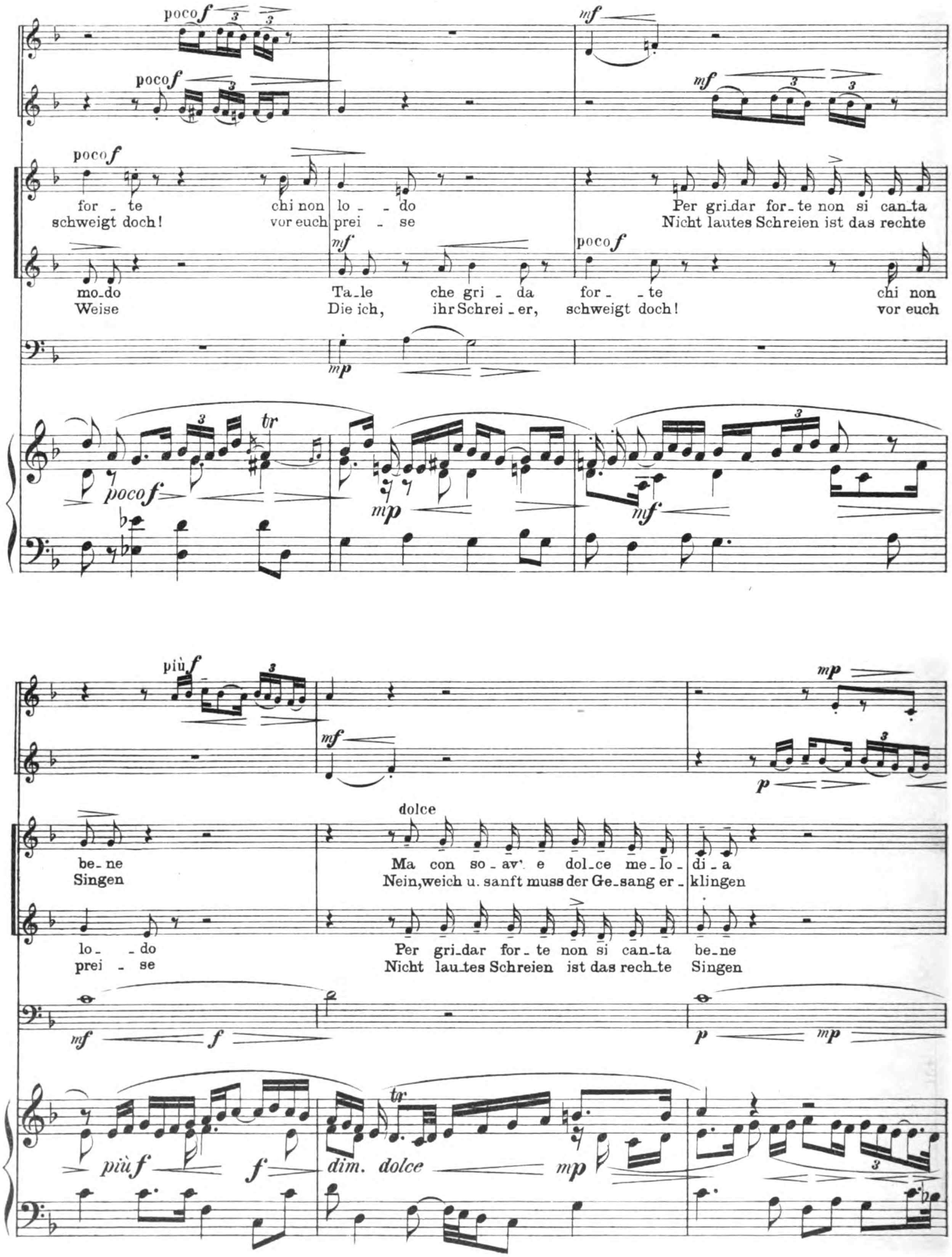
Madrigal
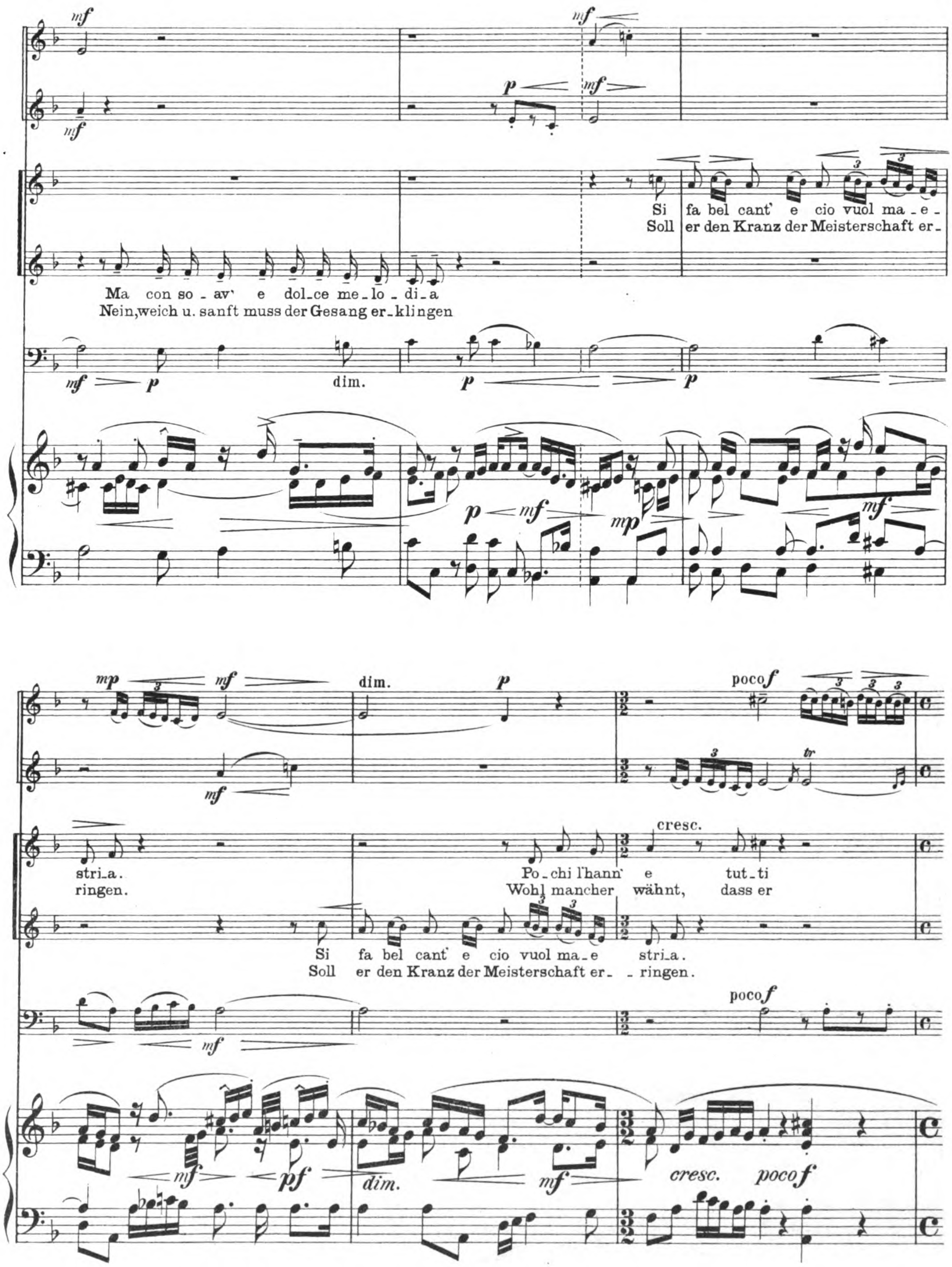
von Jacopo di Bologna (c. 1350.)
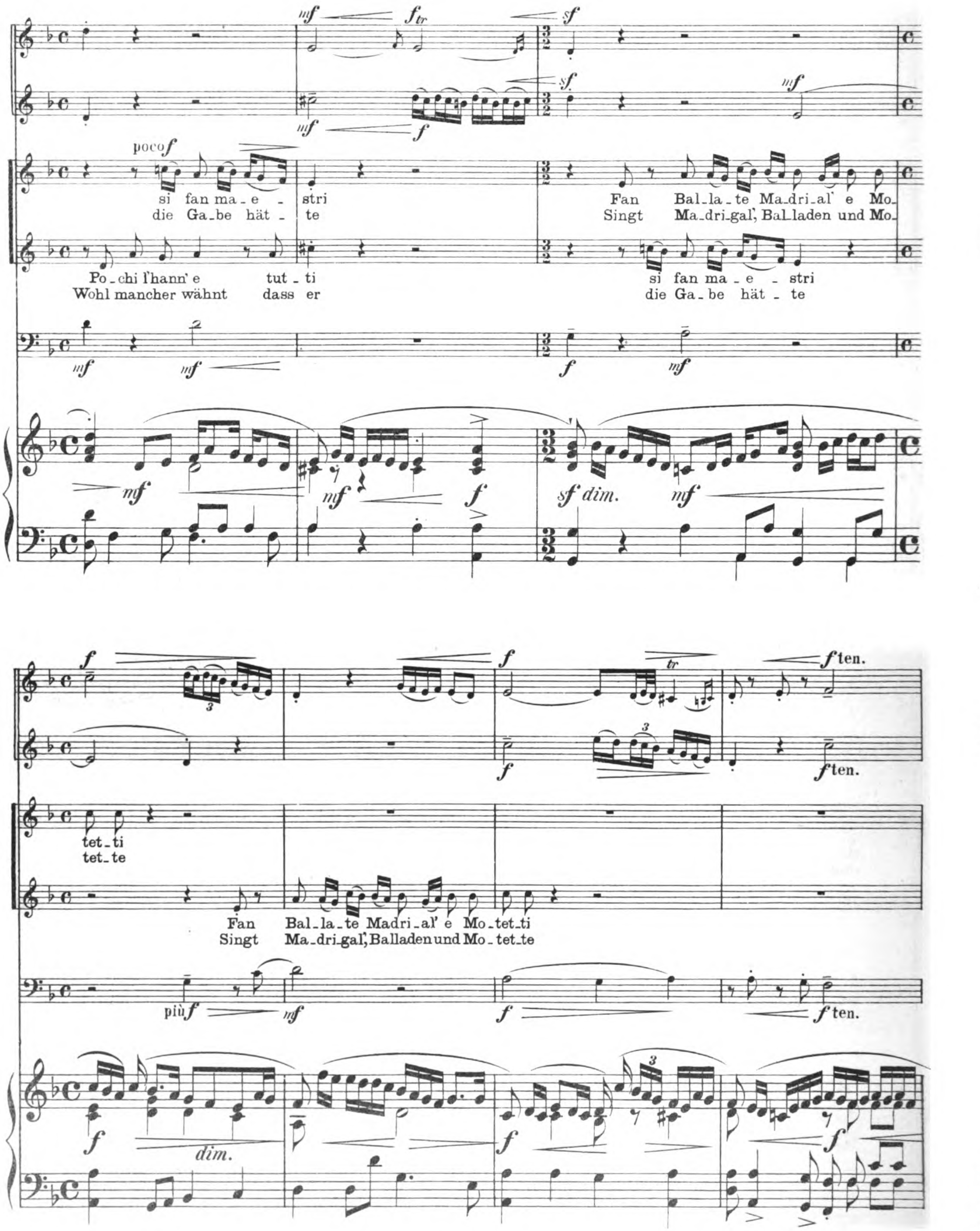
Andante.
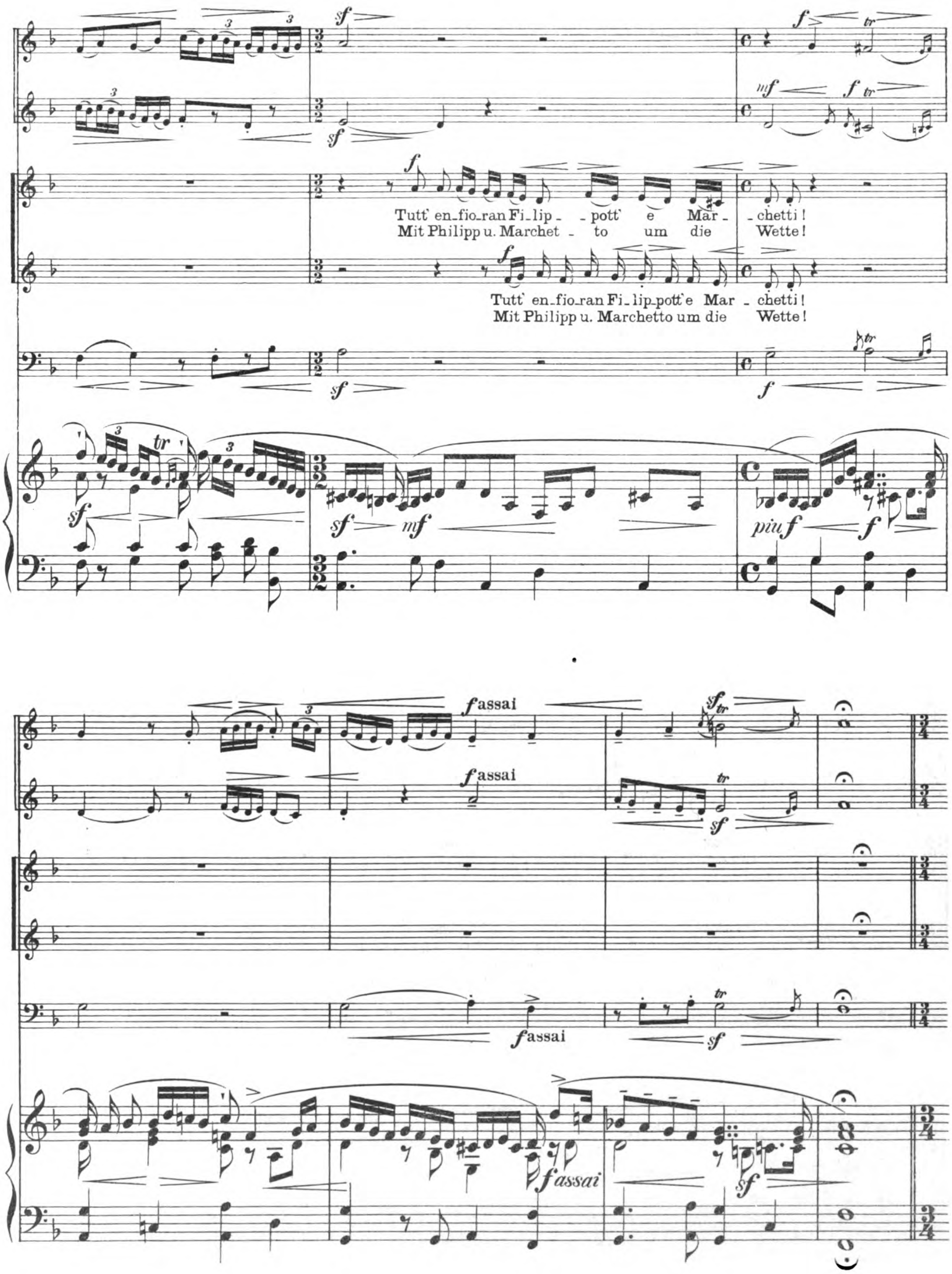
Bearbeitung von H Riemann.
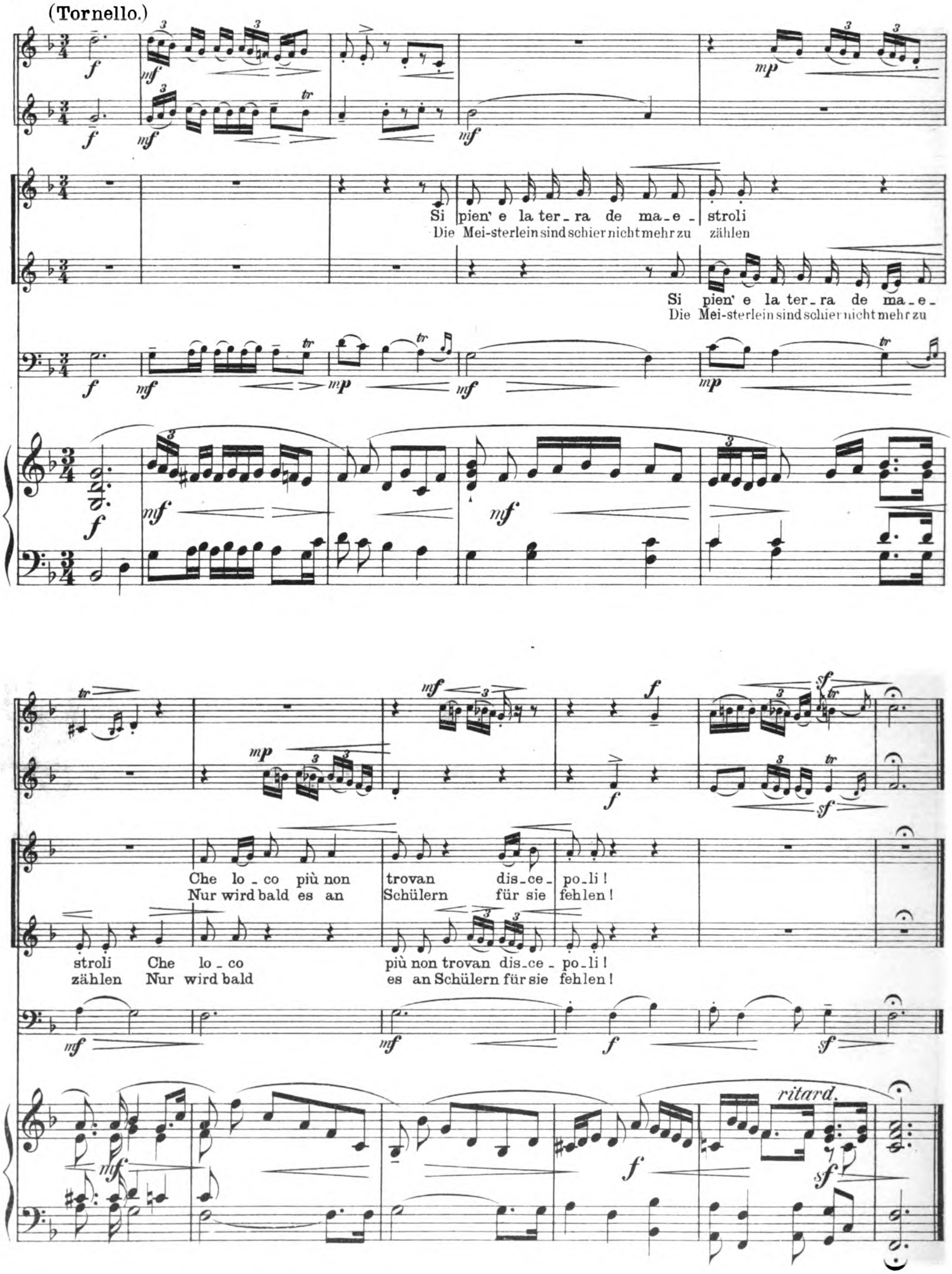



for - te chi non lo - do Per gri-dar for-te non si can-ta
schweigt doch! vor euch prei - se Nicht lautes Schreien ist das rechte
mo-do Ta-le che gri - da for - te chi non
Weise Die ich, ihr Schrei - er, schweigt doch! vor euch
be-ne Ma con so-av' e dol-ce me-lo-di-a
Singen Nein, weich u. sanft muss der Ge-sang er-klingen
lo-do Per gri-dar for-te non si can-ta be-ne
prei - se Nicht lau-tes Schreien ist das rech-te Singen


Si fa bel cant' e cio vuol ma_e_
Soll er den Kranz der Meisterschaft er_
Ma con so_av' e dol_ce me_lo_di_a
Nein, weich u. sanft muss der Gesang er_klingen
dim.
stri_a.
ringen.
Po_chi l'hann' e tut_ti
Wohl mancher wähnt, dass er
cresc.
Si fa bel cant' e cio vuol ma_e stri_a.
Soll er den Kranz der Meisterschaft er_ _ringen.
poco f
cresc.
poco f
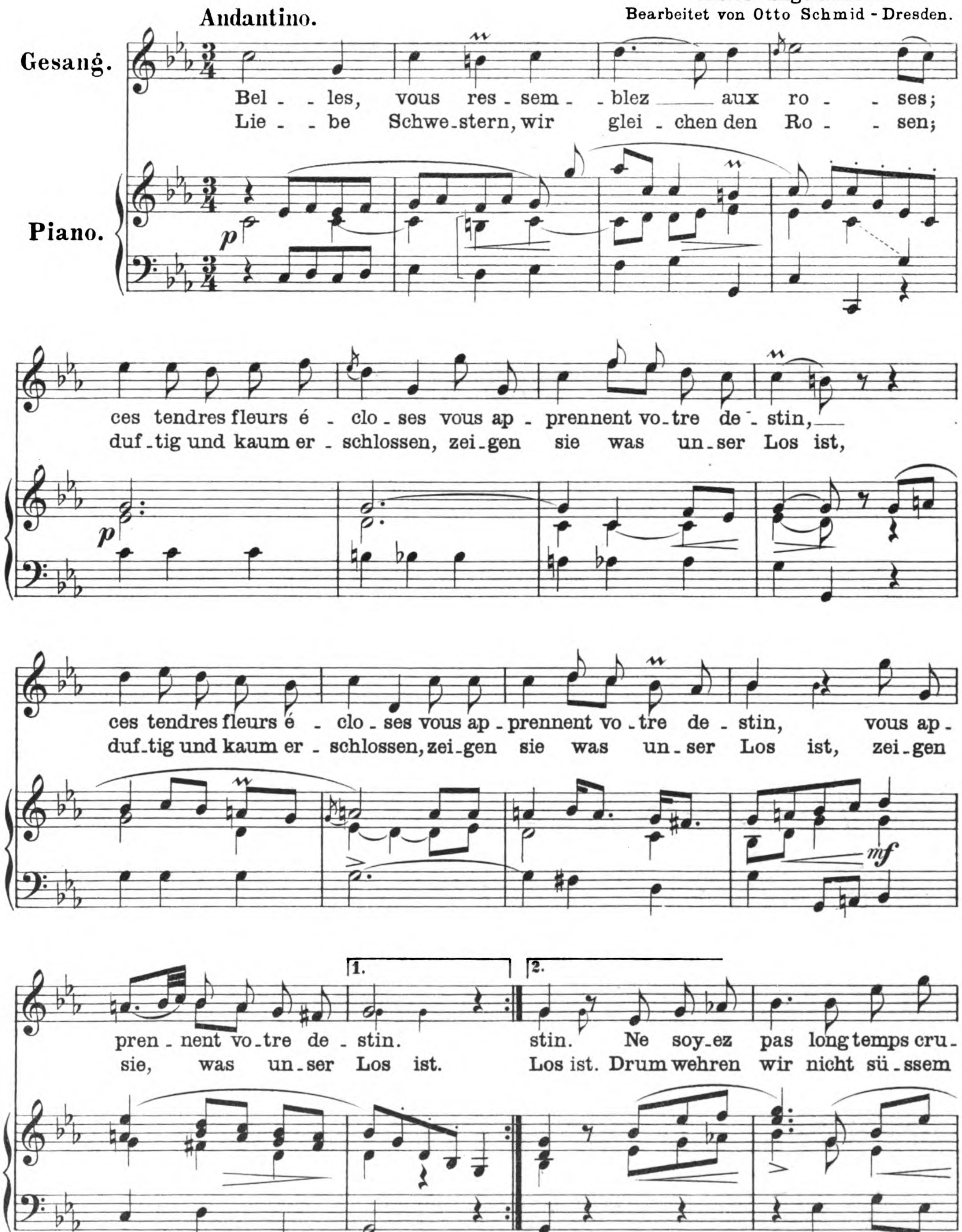

poco f
si fan ma_e_stri
die Ga_be hät_te
Fan Bal_la_te Ma_dri_al' e Mo_
Singt Ma_dri_gal', Bal_laden und Mo_
Po_chi l'hann' e tut_ti
Wohl mancher wähnt dass er
si fan ma_e_stri
die Ga_be hät_te
sf dim.
tet_ti
tet_te
Fan Bal_la_te Madri_al' e Mo_tet_ti
Singt Ma_dri_gal', Balladen und Mo_tet_te
più f
f ten.
dim.


Tutt' en_fio_ran Fi_lip_ _pott' e Mar_ _chetti!
Mit Philipp u. Marchet _ to um die Wette!
Tutt' en_fio_ran Fi_lip_pott' e Mar_ chetti!
Mit Philipp u. Marchetto um die Wette!
piu f
f assai
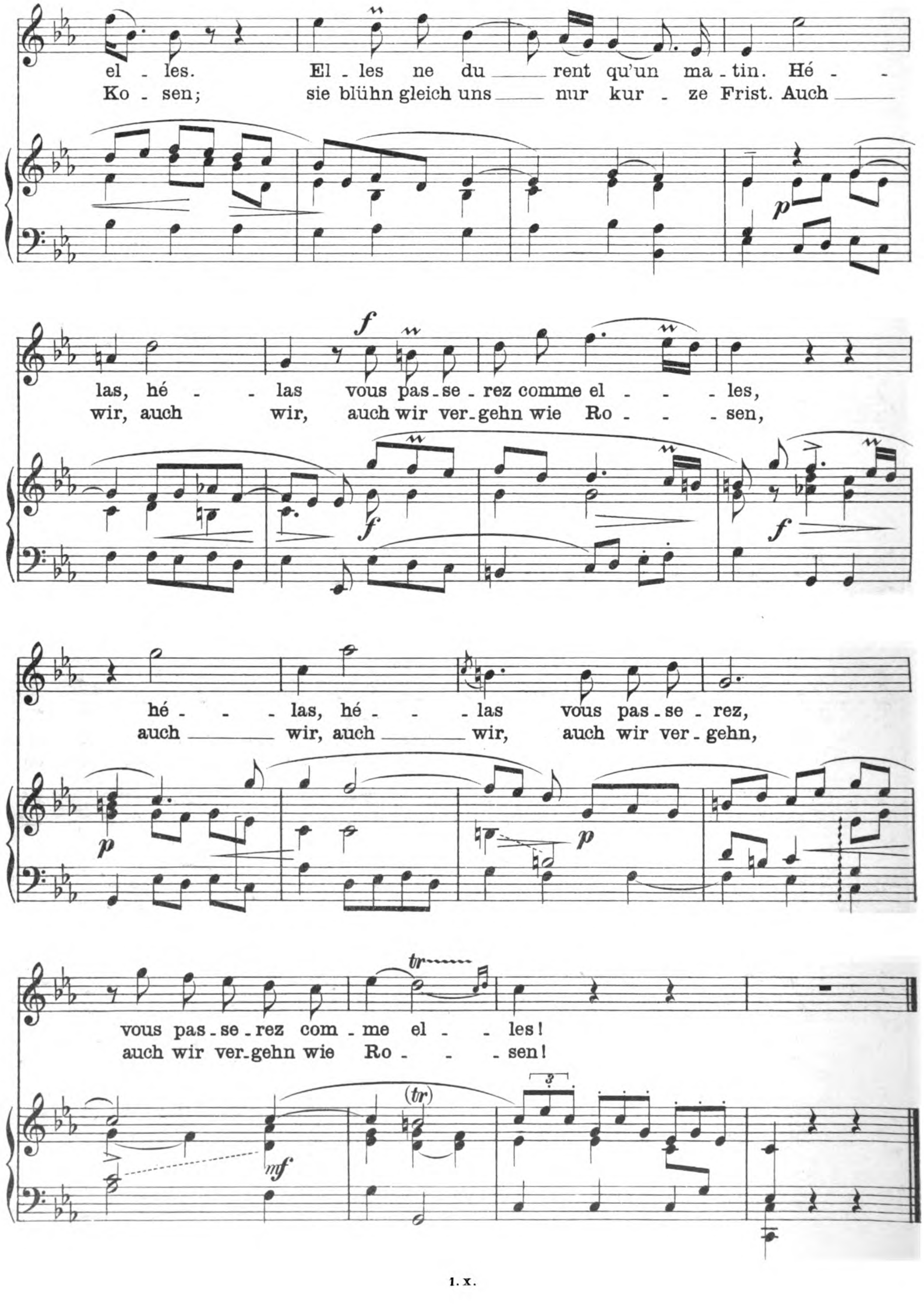

(Tornello.)
Si pien' e la ter_ra de ma_e_stroli
Die Mei-sterlein sind schier nicht mehr zu zählen
Si pien' e la ter_ra de ma_e_
Die Mei-sterlein sind schier nicht mehr zu
Che lo_co più non trovan dis_ce_po_li!
Nur wird bald es an Schülern für sie fehlen!
stroli Che lo_co più non trovan dis_ce_po_li!
zählen Nur wird bald es an Schülern für sie fehlen!
ritard.

Chanson.

Autor ungenannt.+)
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.



+) 28. Feuille, dédiée à Mdselle. Laugiér; la Feuille Chantante ou le Journal Hebdomadaire, 1767. Paris. Chez Mr. de la Chevardière.
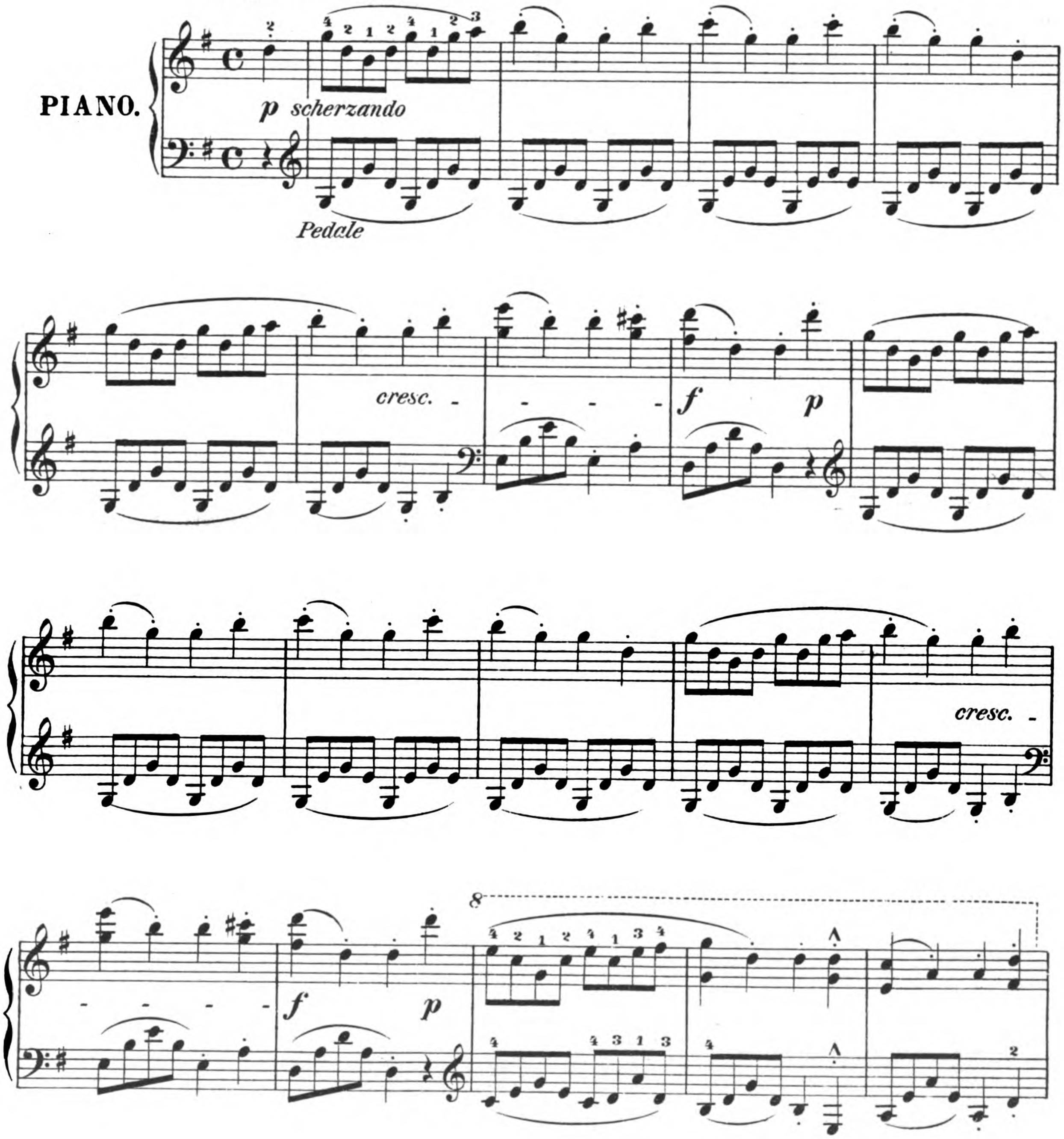

el - les. El - les ne du - rent qu'un ma - tin. Hé -
Ko - sen; sie blühn gleich uns nur kur - ze Frist. Auch
las, hé - las vous pas - se - rez comme el - les,
wir, auch wir, auch wir ver - gehn wie Ro - sen,
hé - las, hé - las vous pas - se - rez,
auch wir, auch wir, auch wir ver - gehn,
vous pas - se - rez com - me el - les!
auch wir ver - gehn wie Ro - sen!
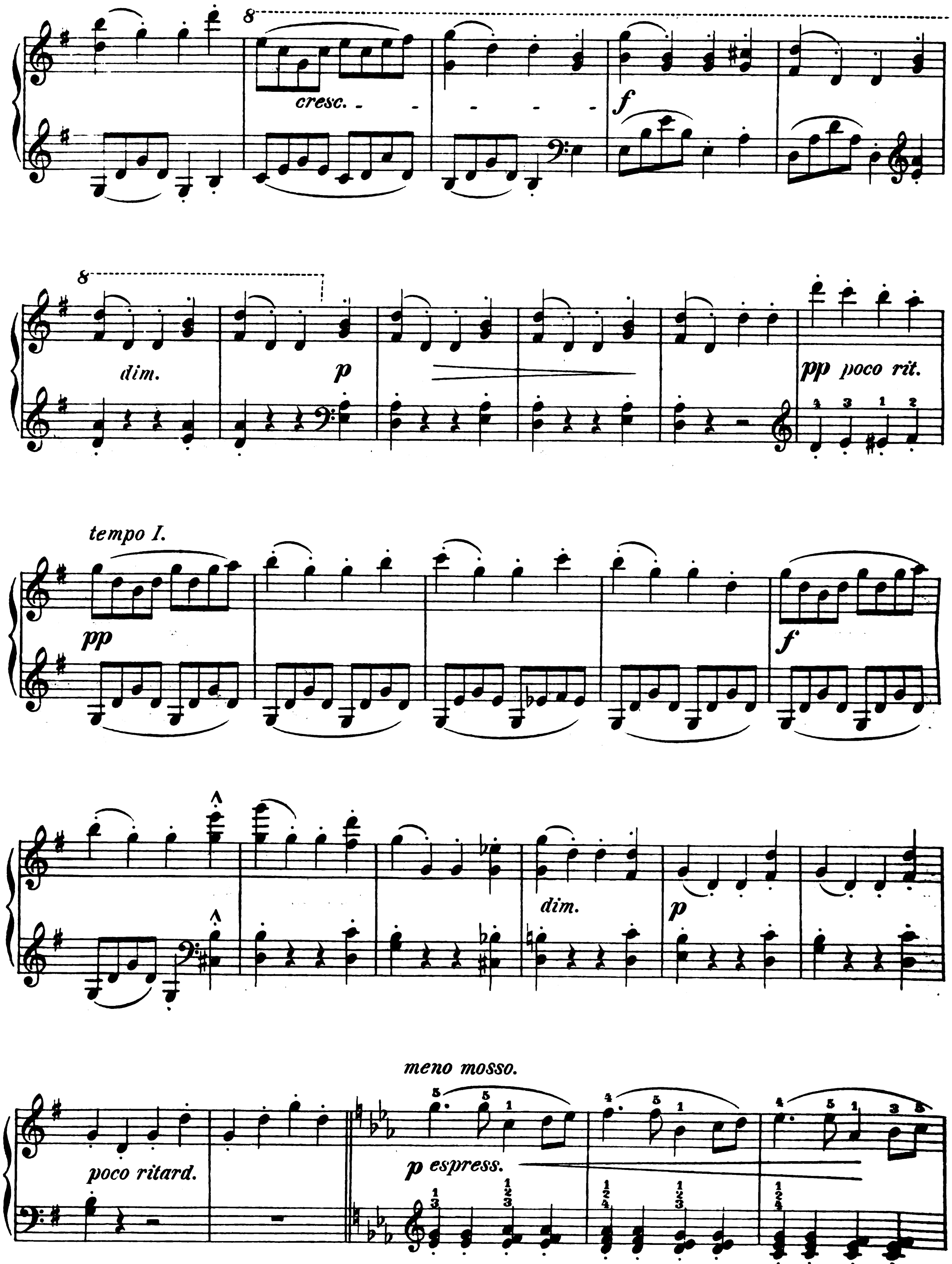
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
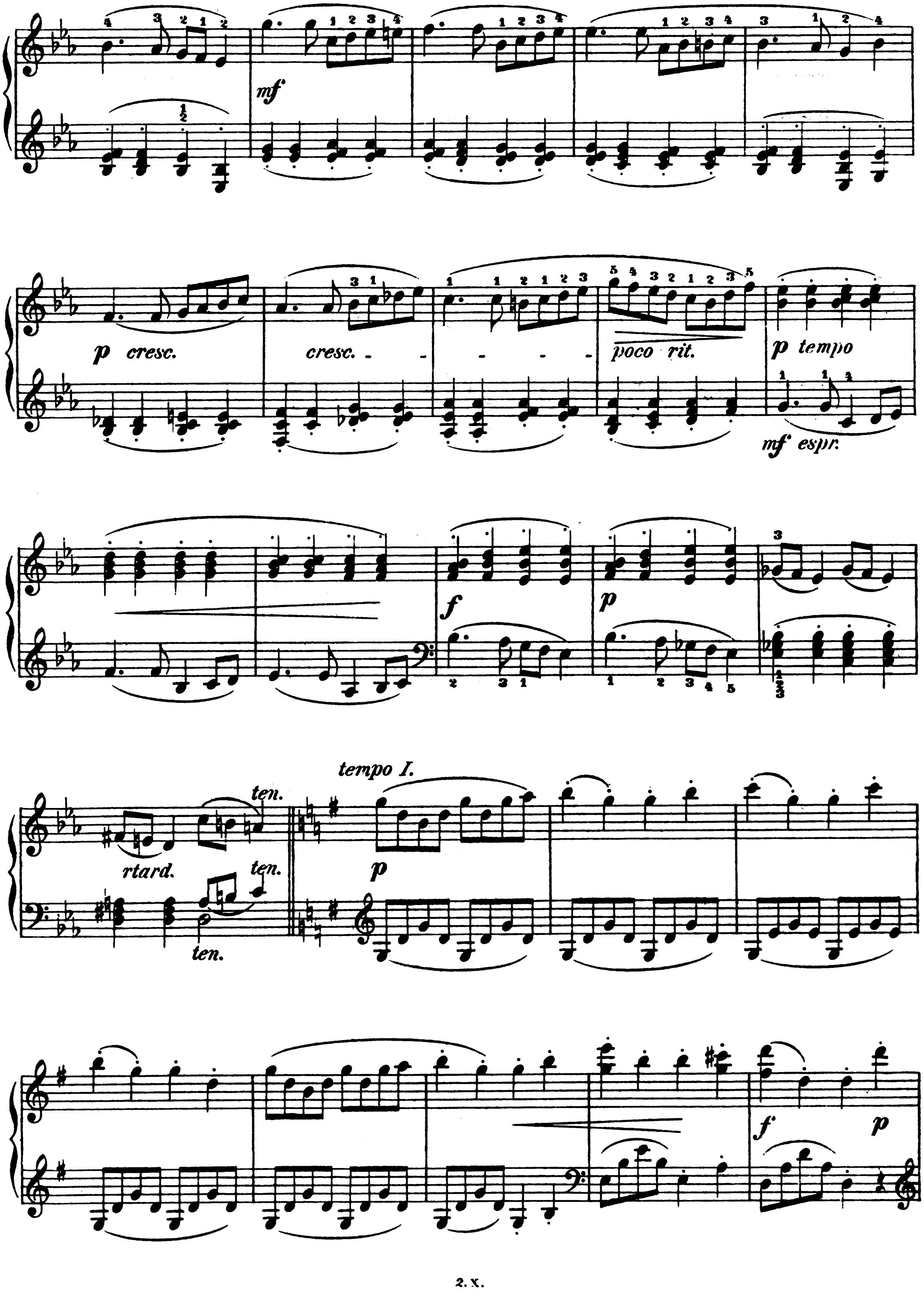
Tambourin.
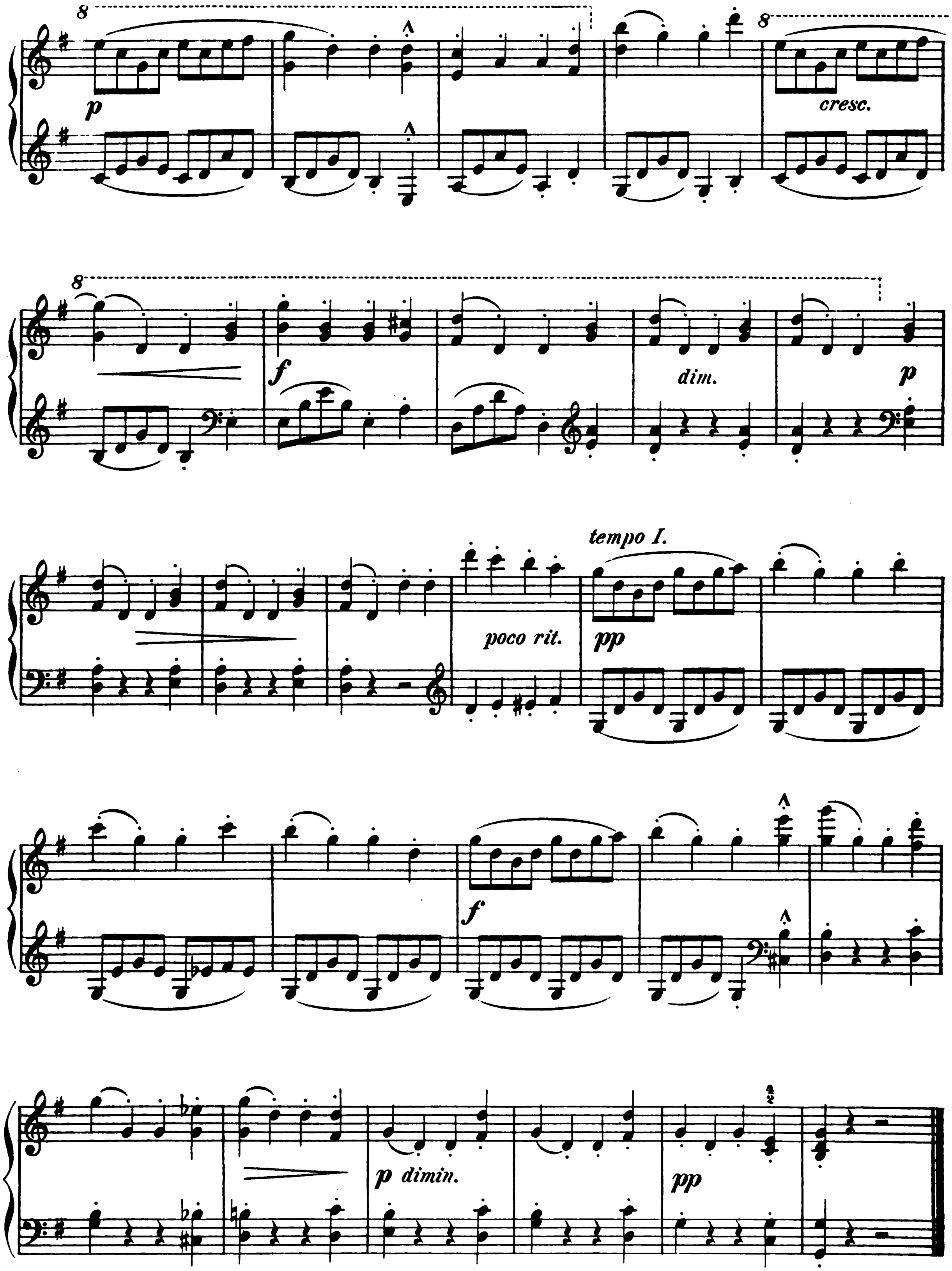
Gustav Lazarus.

Allegro, molto.
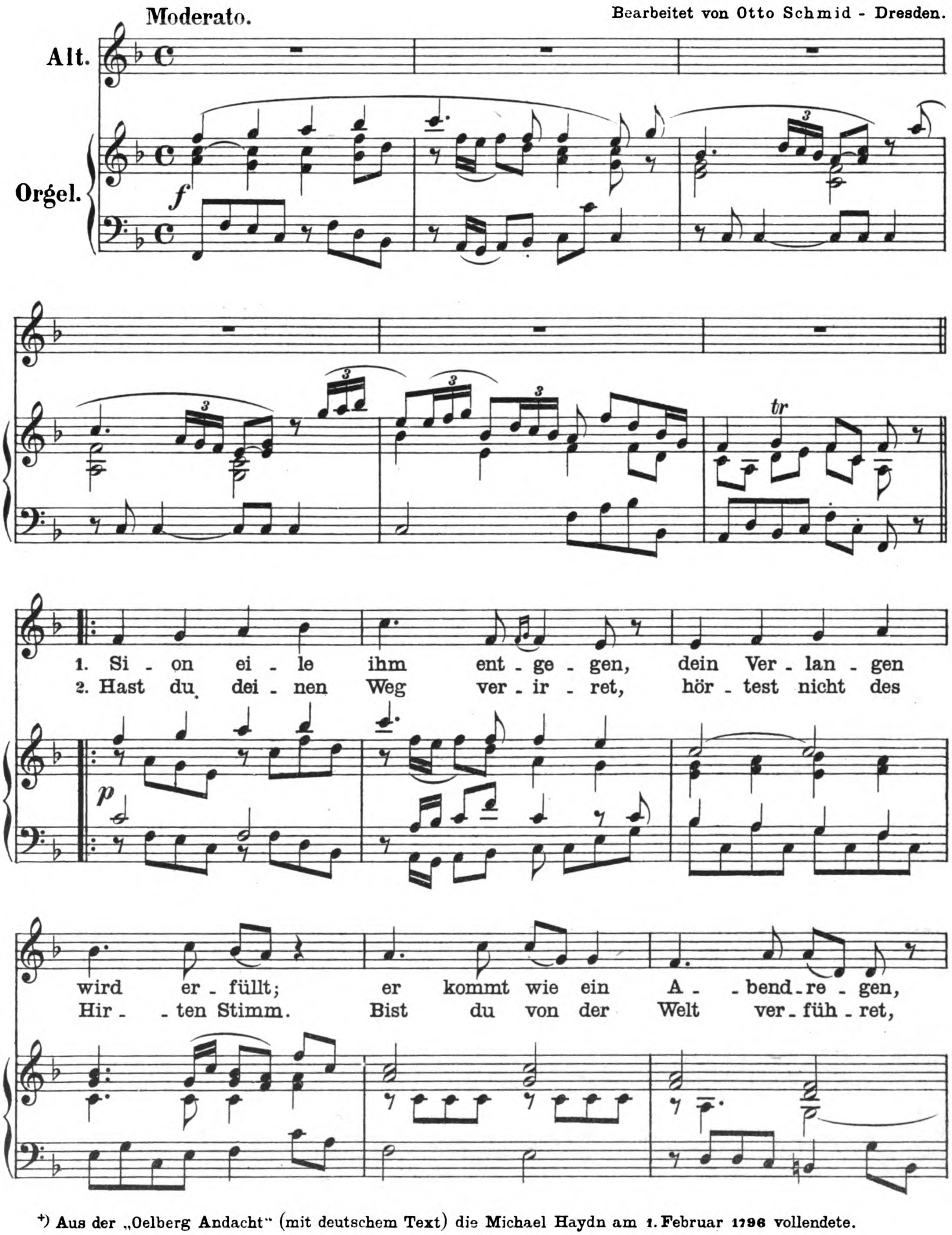



8
cresc.
f
8
dim.
p
pp poco rit.
tempo I.
pp
f
dim.
p
meno mosso.
poco ritard.
p espress.


mf
p cresc.
cresc.
poco rit.
p tempo
mf espr.
f
p
rtard.
ten.
ten.
ten.
tempo I.
p
f
p
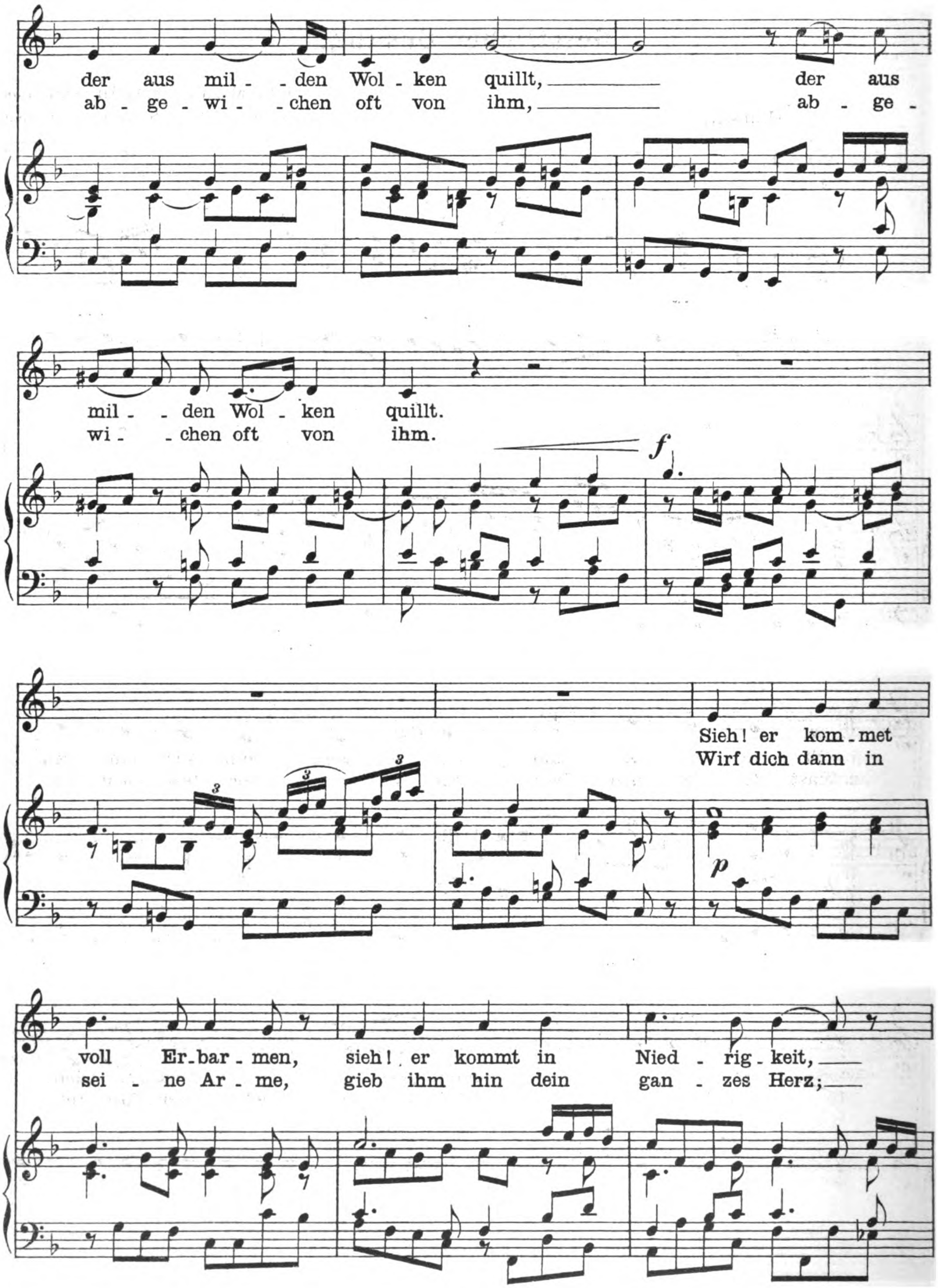

p
cresc.
f
dim.
p
poco rit.
tempo I.
pp
f
p dimin.
pp
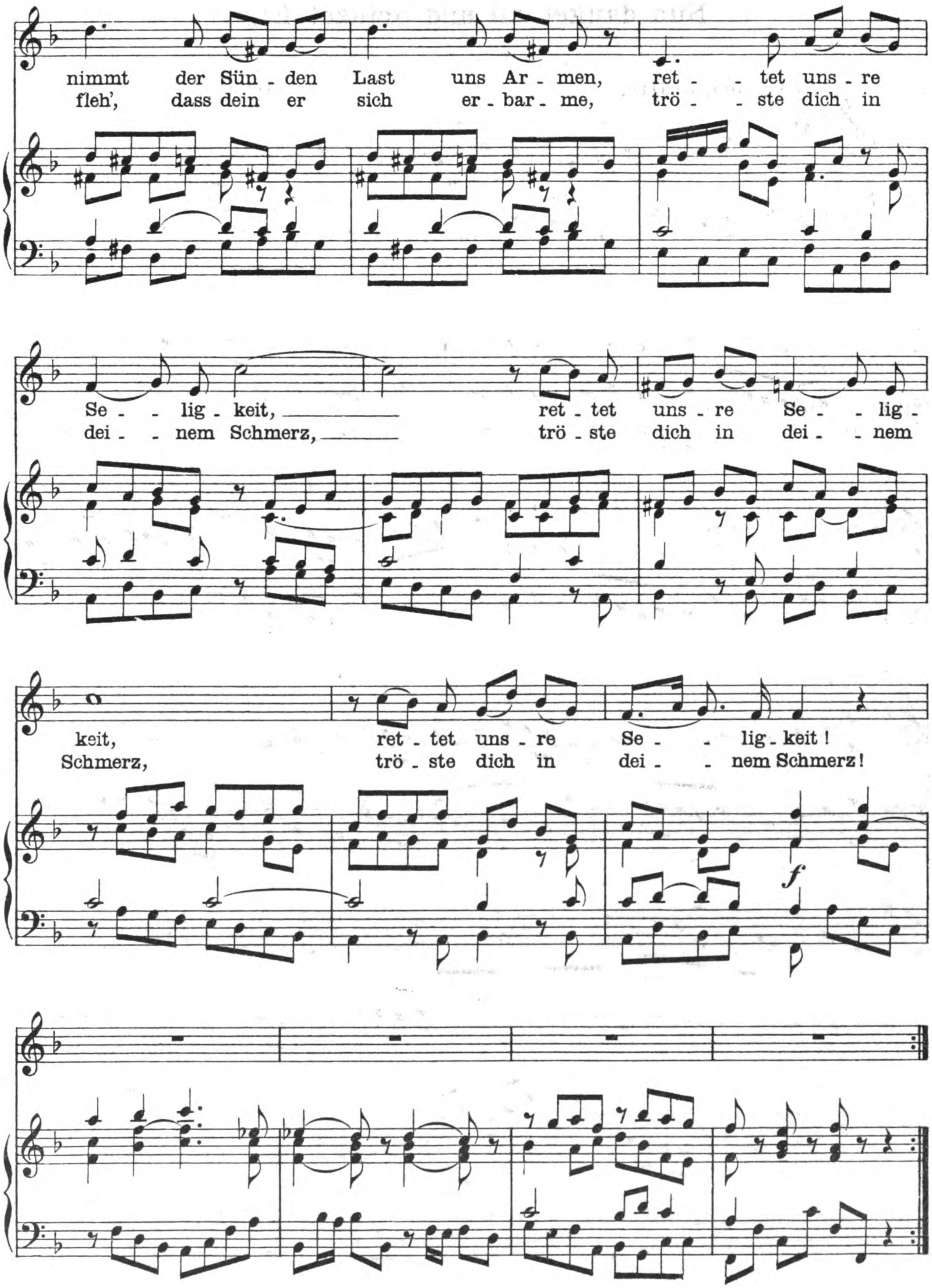
Geistlicher Gesang.+)

Joh. Michael Haydn (1737 - 1806).
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.



+) Aus der „Oelberg Andacht" (mit deutschem Text) die Michael Haydn am 1. Februar 1796 vollendete.
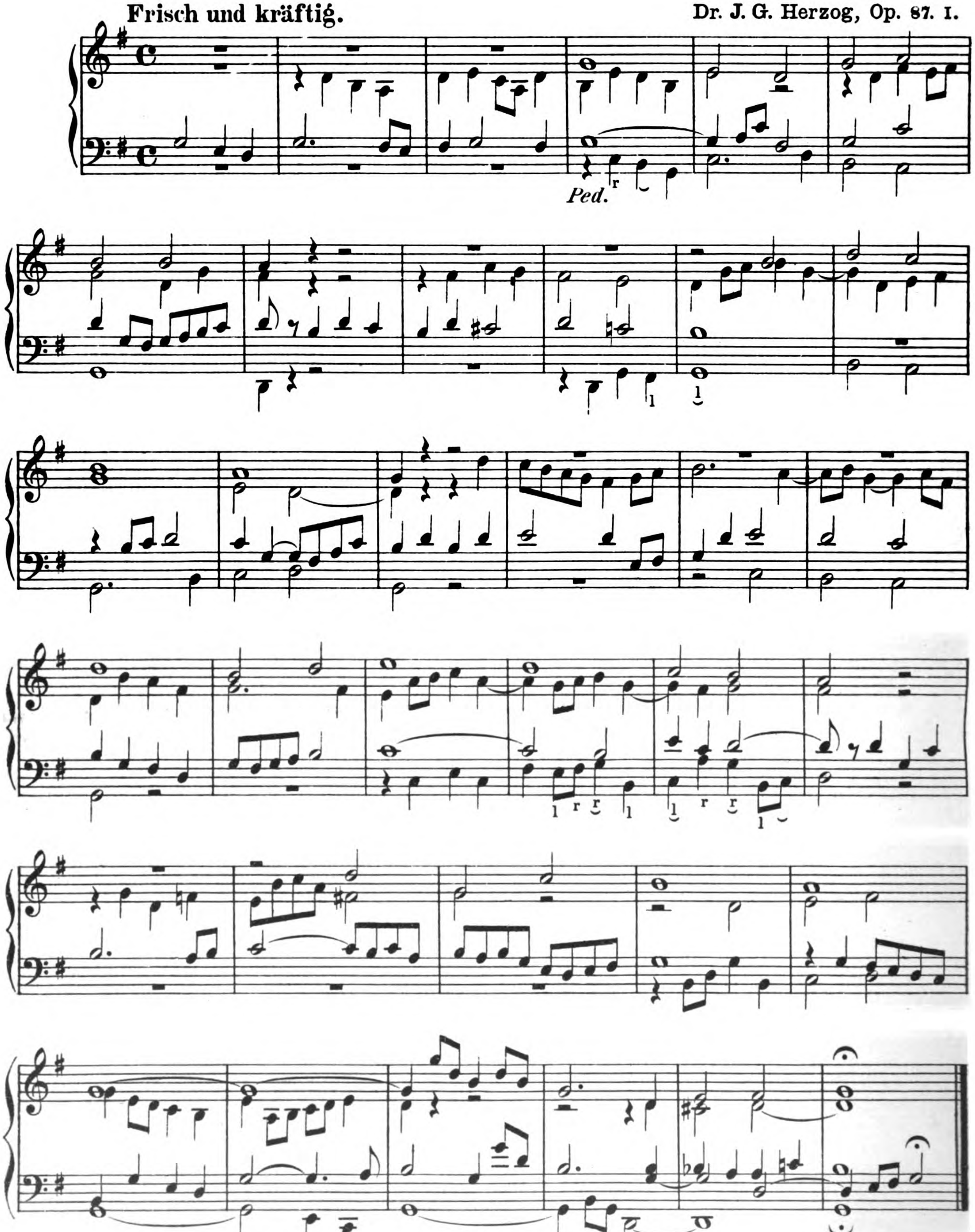

der aus mil - den Wol - ken quillt, der aus
ab - ge - wi - chen oft von ihm, ab - ge -
mil - den Wol - ken quillt.
wi - chen oft von ihm.
f
Sieh! er kom - met
Wirf dich dann in
p
voll Er - bar - men, sieh! er kommt in Nied - rig - keit,
sei - ne Ar - me, gieb ihm hin dein gan - zes Herz;


nimmt der Sün - den Last uns Ar - men, ret - - tet uns - re
fleh', dass dein er sich er - bar - me, trö - - ste dich in
Se - lig - keit, ret - tet uns - re Se - lig -
dei - - nem Schmerz, trö - ste dich in dei - - nem
keit, ret - tet uns - re Se - - lig - keit!
Schmerz, trö - ste dich in dei - - nem Schmerz!
f

Nun danket all und bringet Ehr.

Frisch und kräftig.

Dr. J. G. Herzog, Op. 87. I.

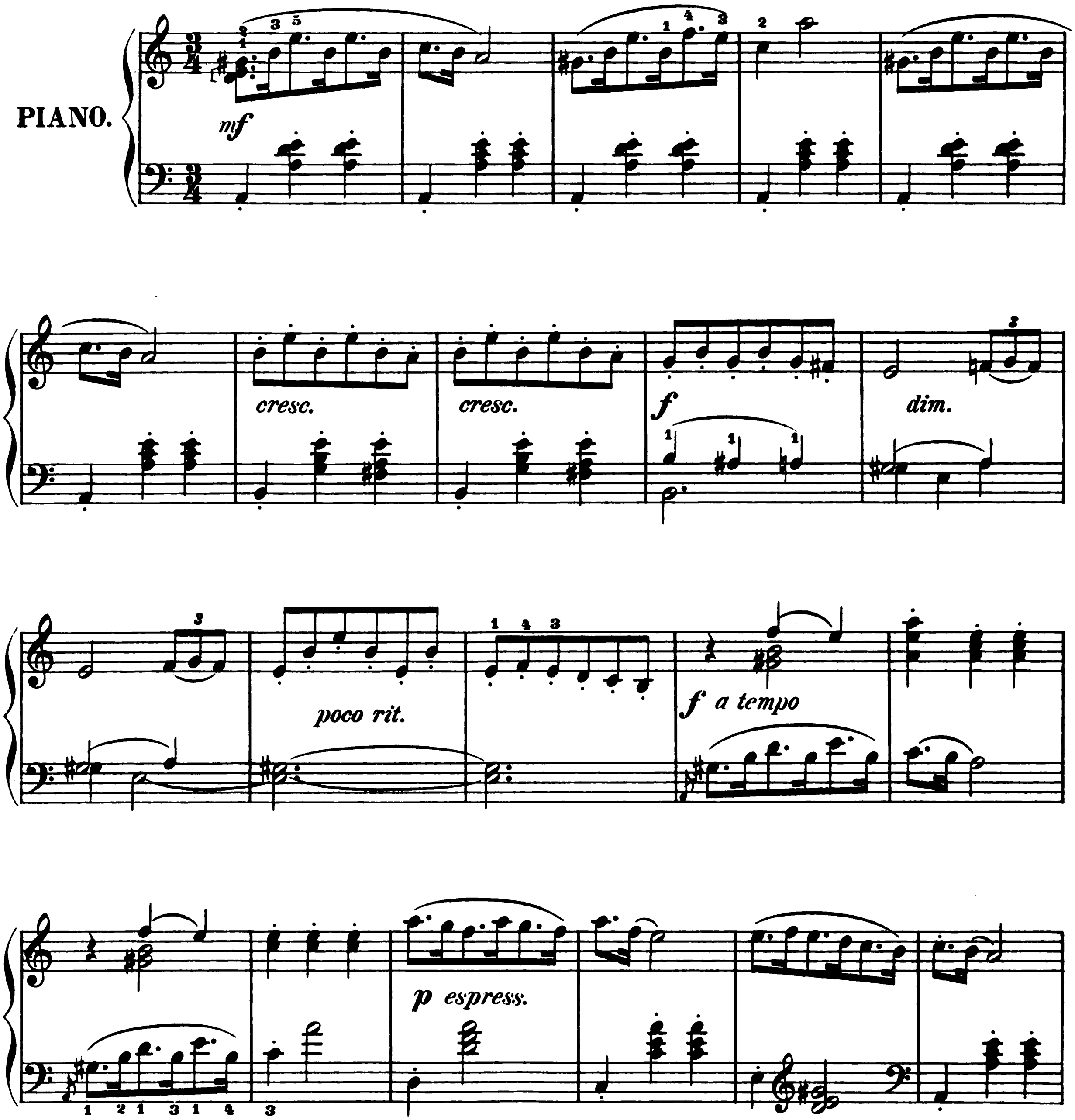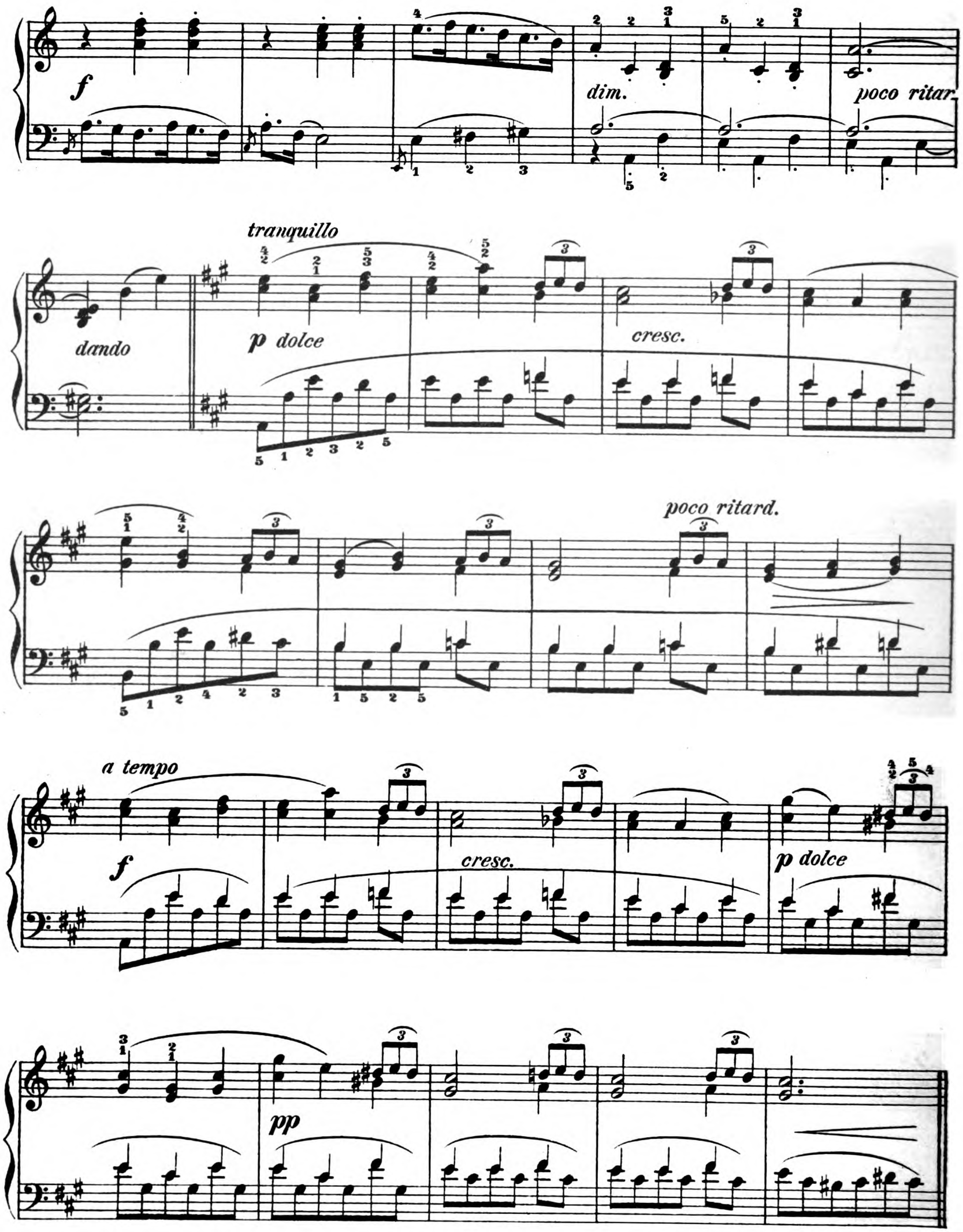


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
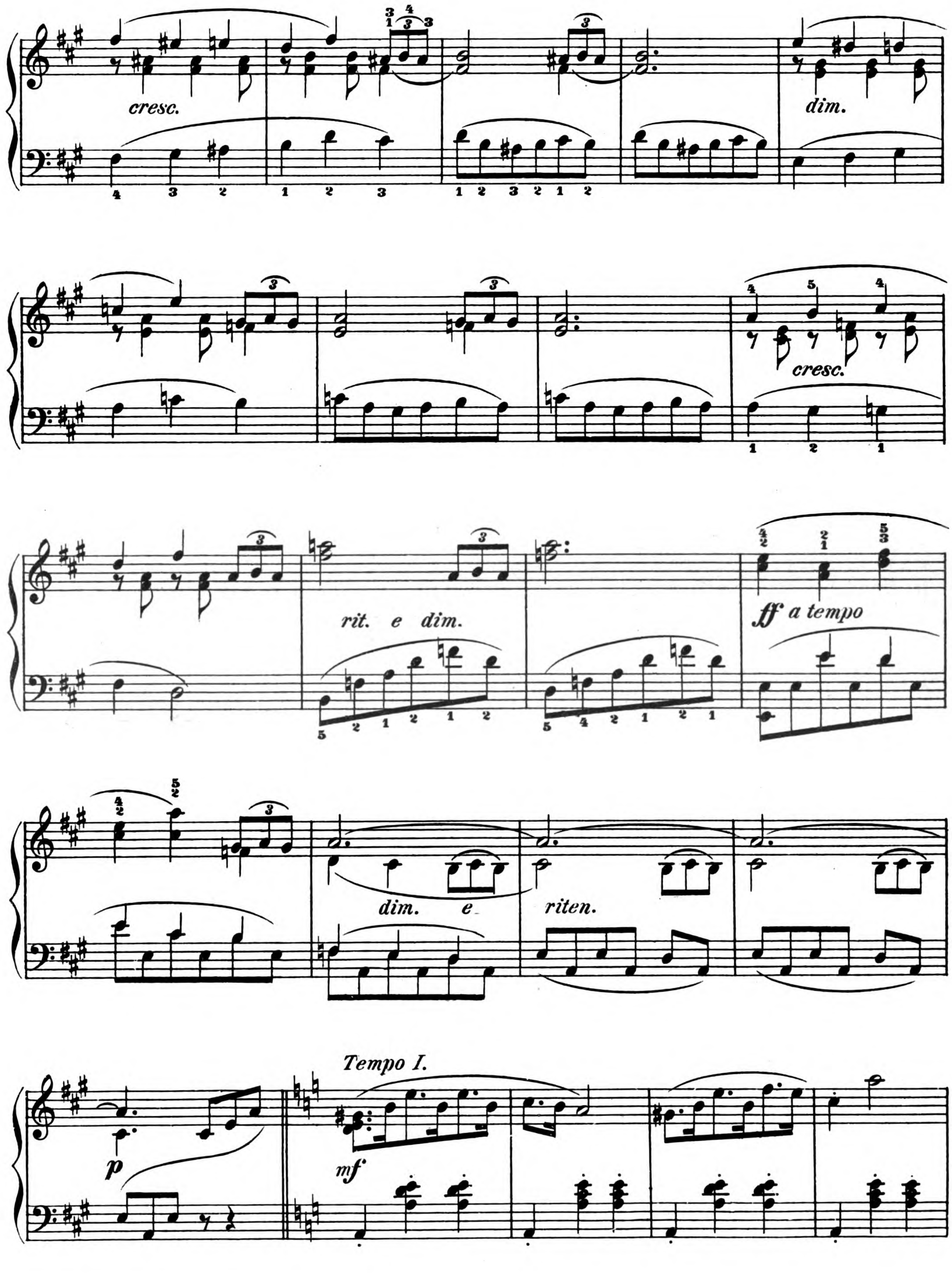
Menuetto.
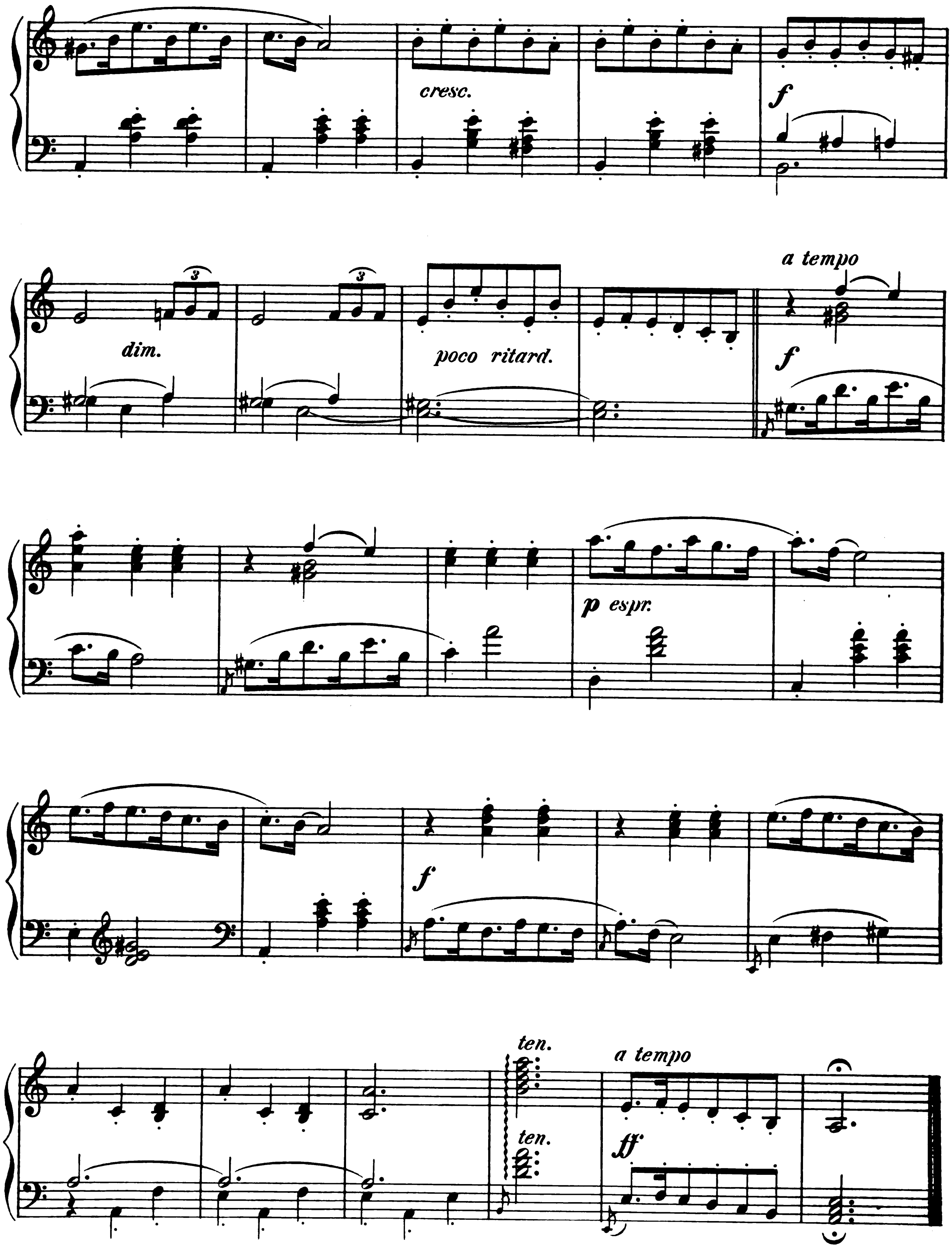
Gustav Lazarus.

Con moto.




f
dim.
poco ritar-
dando
tranquillo
p dolce
cresc.
poco ritard.
a tempo
f
cresc.
p dolce
pp
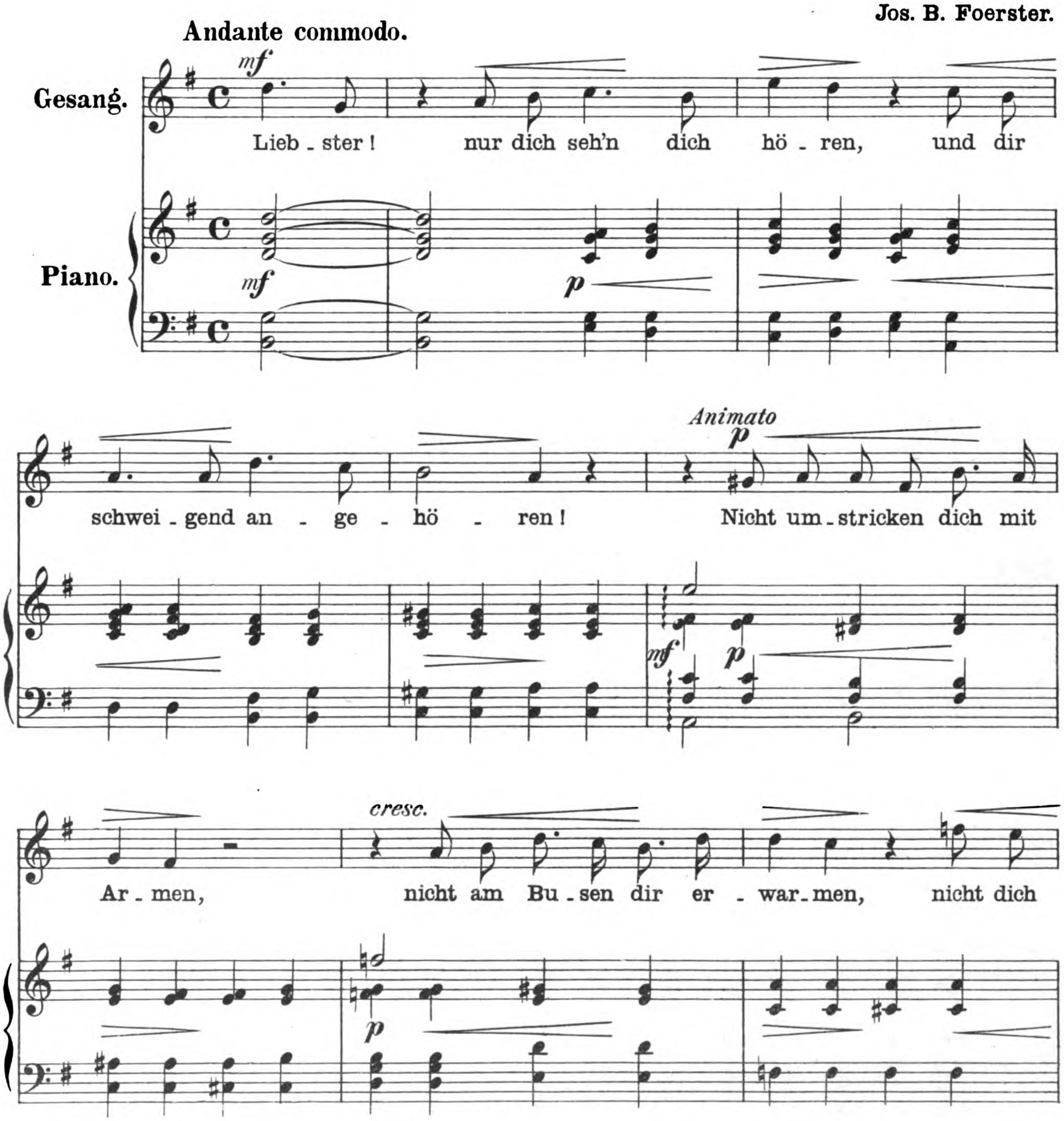

cresc.
dim.
cresc.
rit. e dim.
ff a tempo
dim. e riten.
p
Tempo I.
mf
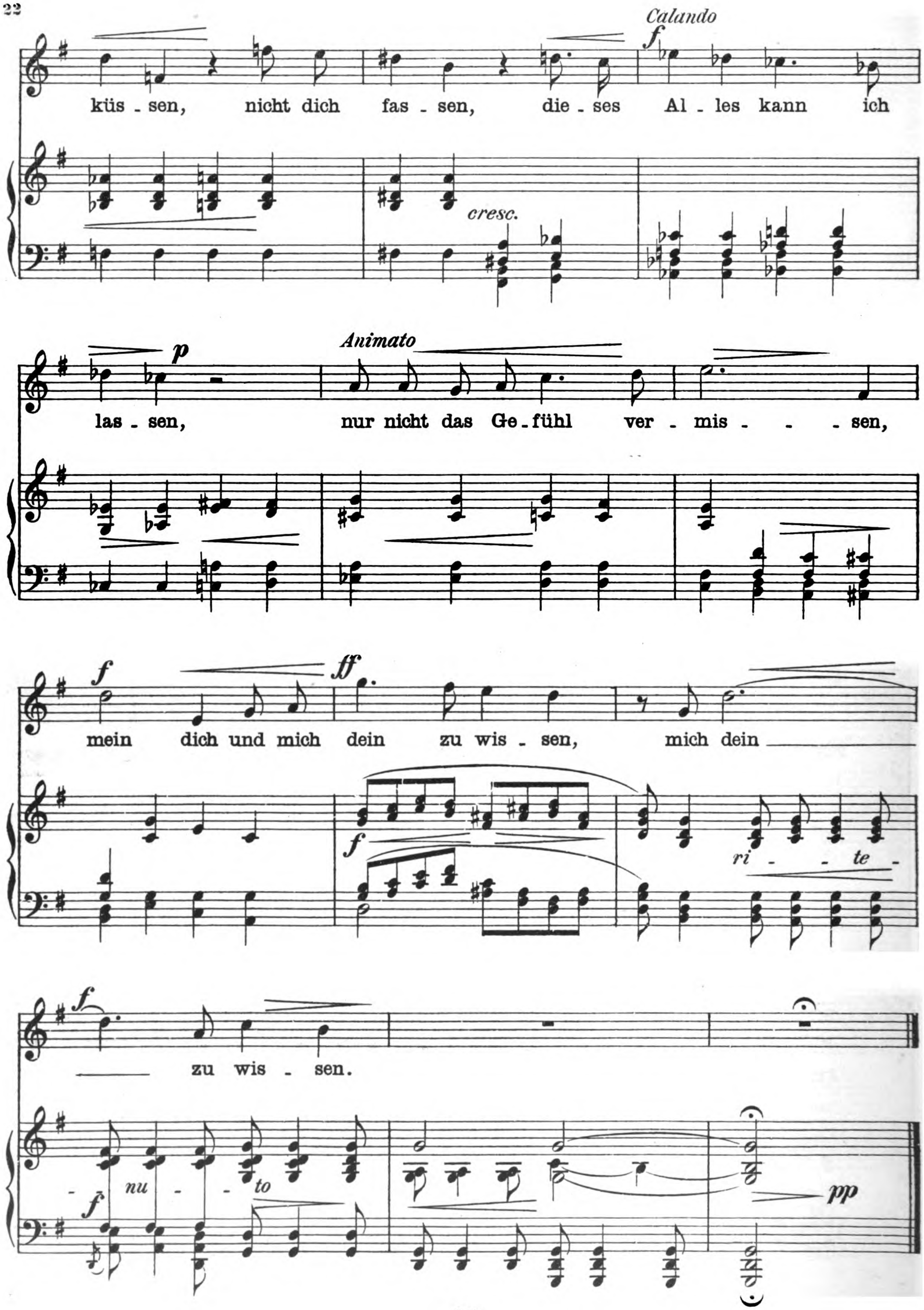

cresc.
f
dim.
poco ritard.
a tempo
f
p espr.
f
ten.
ten.
a tempo
ff

Lied.

(Friedrich Rückert)
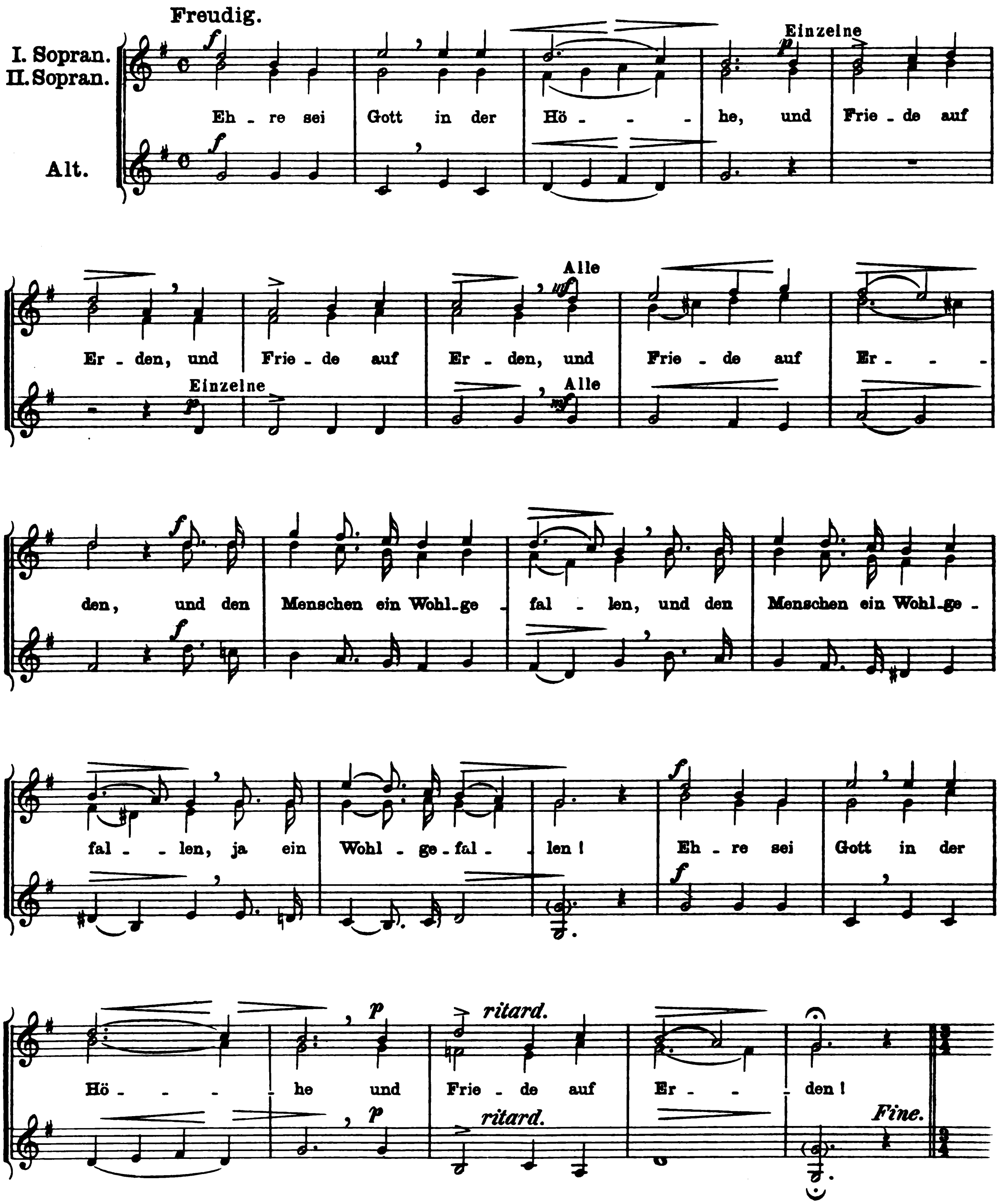
Jos. B. Foerster.
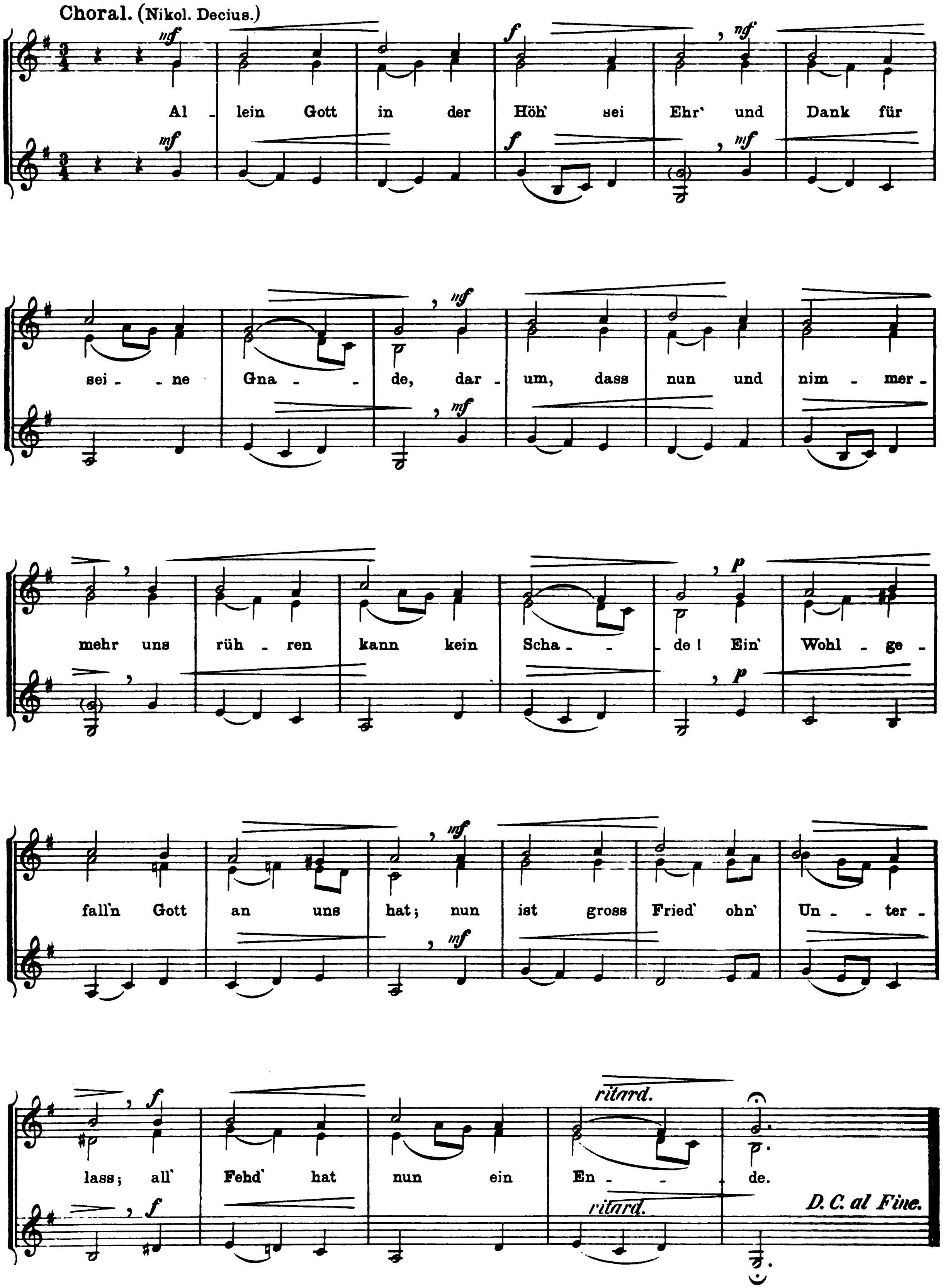



Calando
f
küs - sen, nicht dich fas - sen, die - ses Al - les kann ich
cresc.
p
Animato
las - sen, nur nicht das Ge - fühl ver - mis - - - sen,
f
ff
mein dich und mich dein zu wis - sen, mich dein
ri - te -
f
zu wis - sen.
nu - to
pp

Ehre sei Gott!

Karl Schröter.



Choral. (Nikol. Decius.)
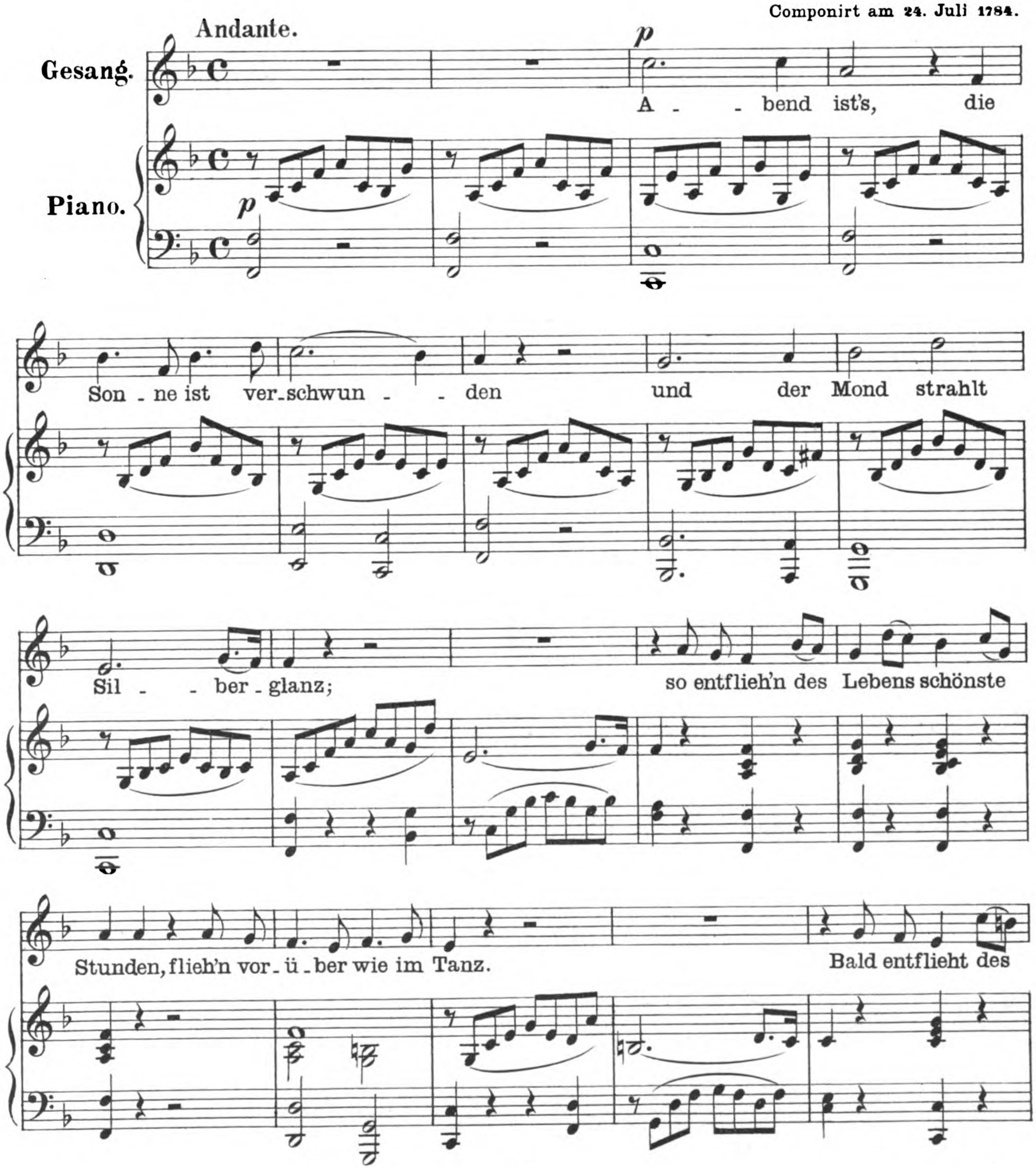


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
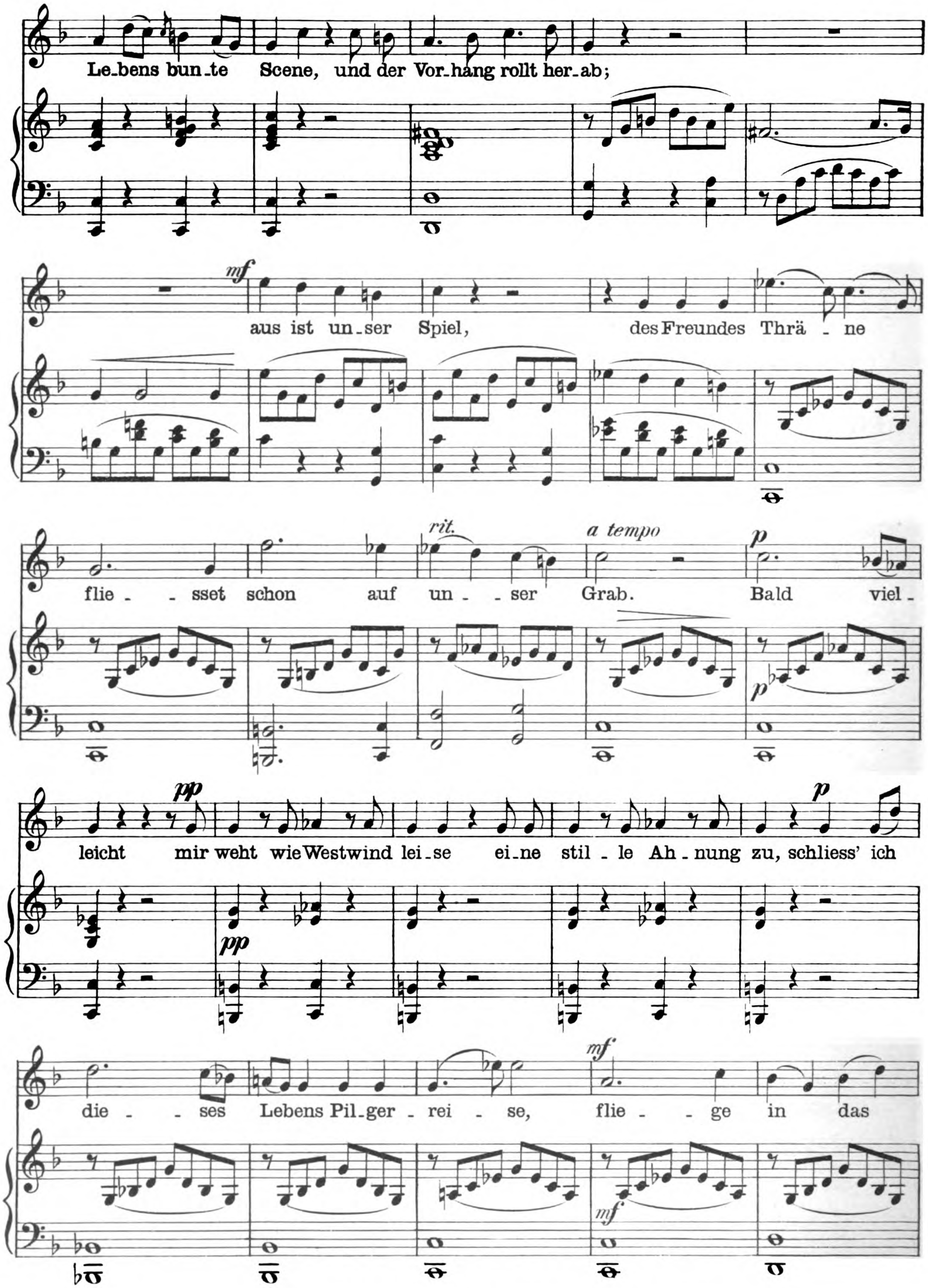
Abendempfindung.
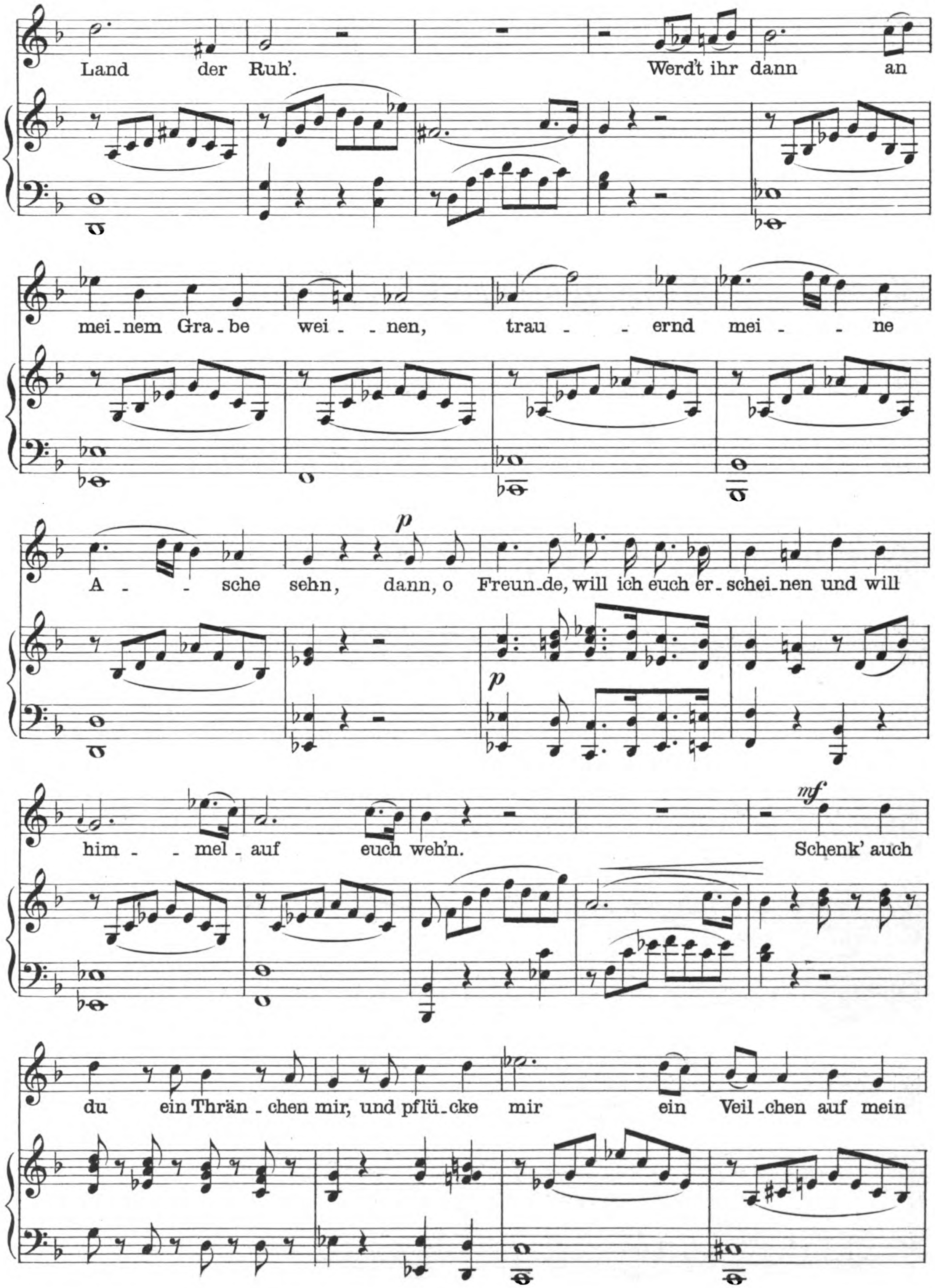
(Campe.)
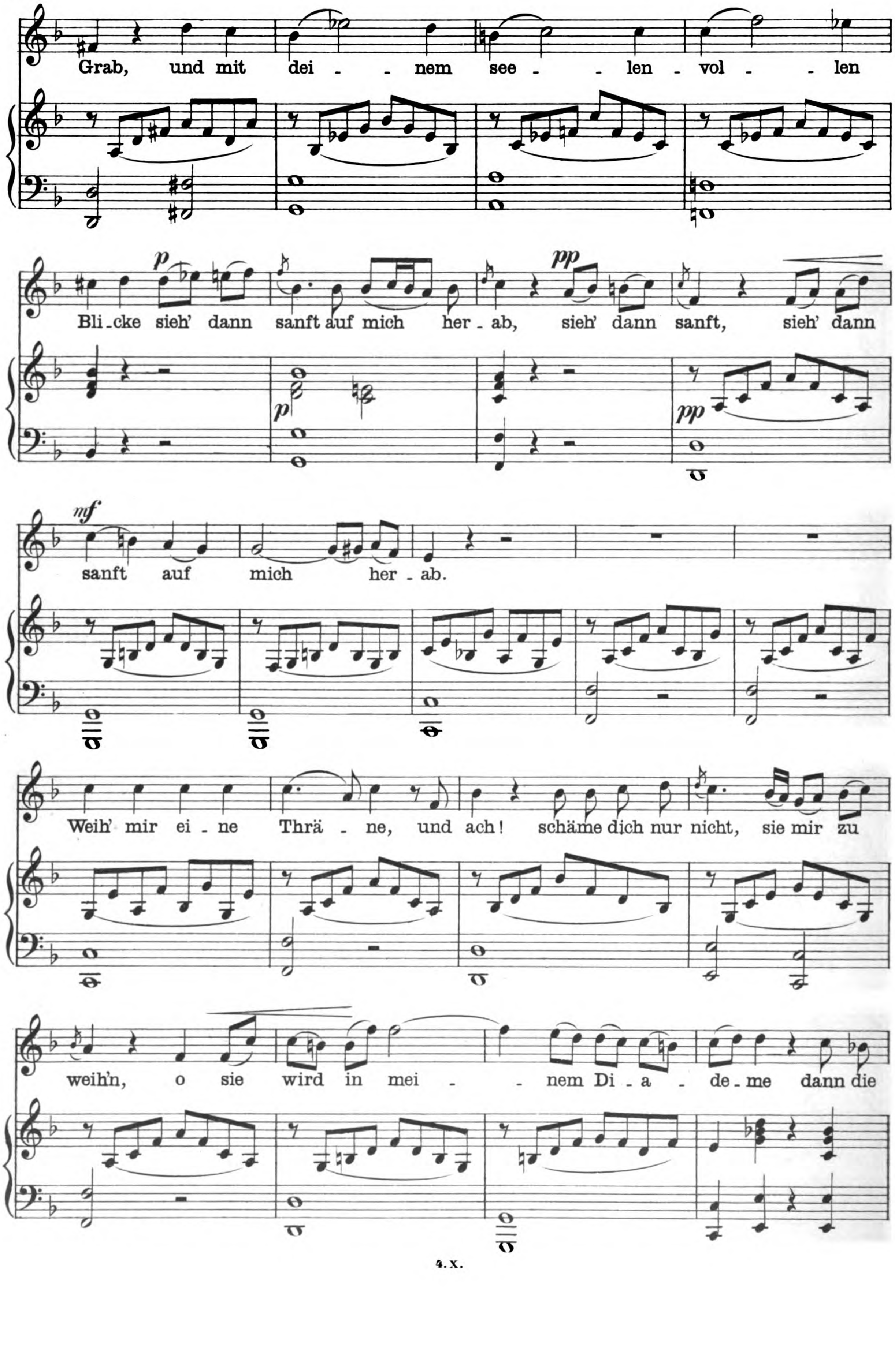
W. A. Mozart.
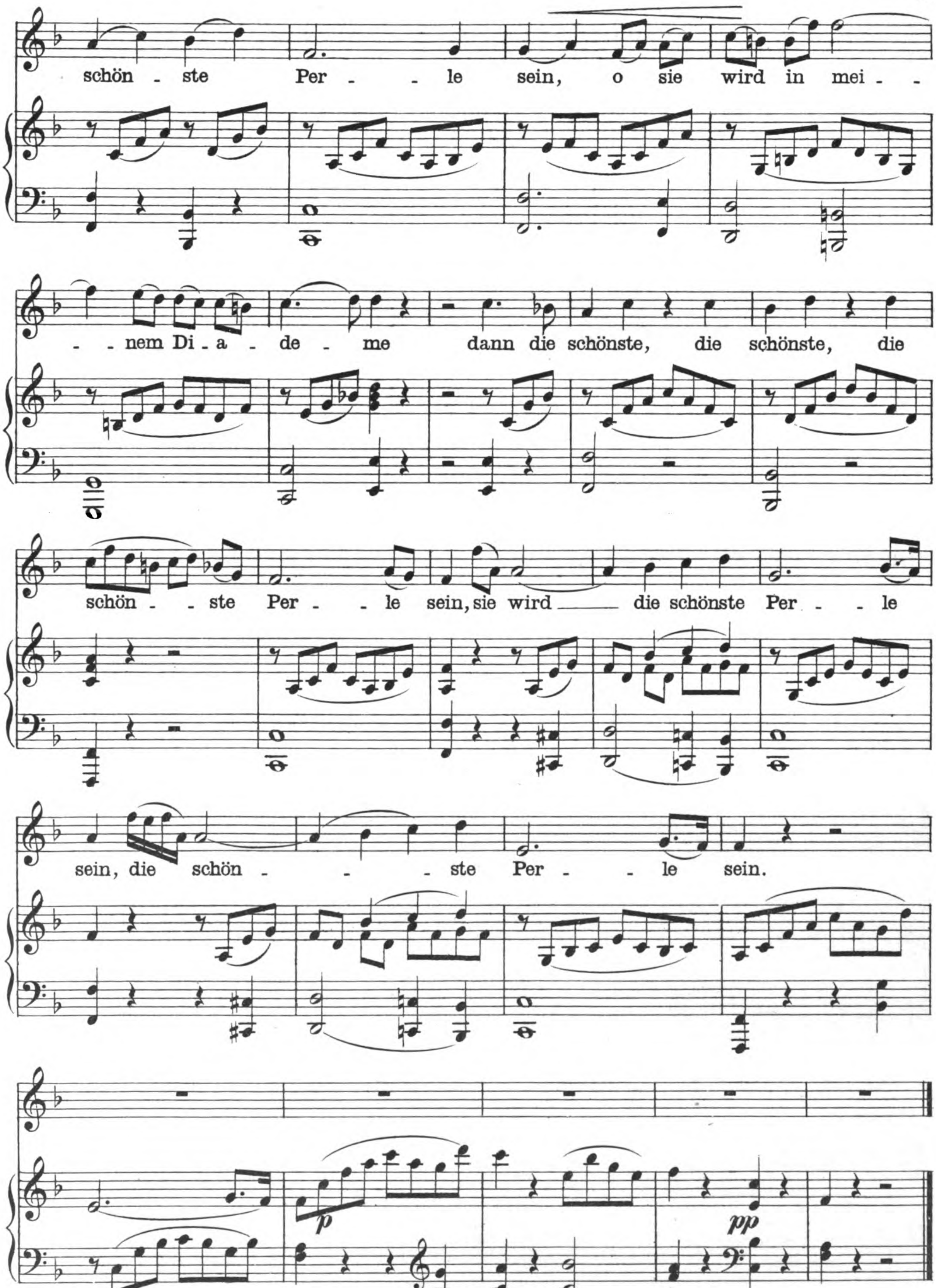
Componirt am 24. Juli 1784.




Le-bens bun-te Scene, und der Vor-hang rollt her-ab;
mf
aus ist un-ser Spiel, des Freundes Thrä - ne
rit.
a tempo
p
flie - - sset schon auf un - - ser Grab. Bald viel-
pp
p
leicht mir weht wie Westwind lei-se ei-ne stil - le Ah - nung zu, schliess' ich
mf
die - - ses Lebens Pil-ger - rei - se, flie - - ge in das


Land der Ruh'. Werd't ihr dann an
mei_nem Gra_be wei_ _nen, trau_ _ernd mei_ _ne
A_ _sche sehn, dann, o Freun_de, will ich euch er_schei_nen und will
him_ _mel_auf euch weh'n. Schenk' auch
du ein Thrän_chen mir, und pflü_cke mir ein Veil_chen auf mein
p
mf


Grab, und mit dei - - nem see - - len - vol - - len
Bli-cke sieh' dann sanft auf mich her-ab, sieh' dann sanft, sieh' dann
sanft auf mich her-ab.
Weih' mir ei-ne Thrä - ne, und ach! schäme dich nur nicht, sie mir zu
weih'n, o sie wird in mei - - nem Di - a - de-me dann die
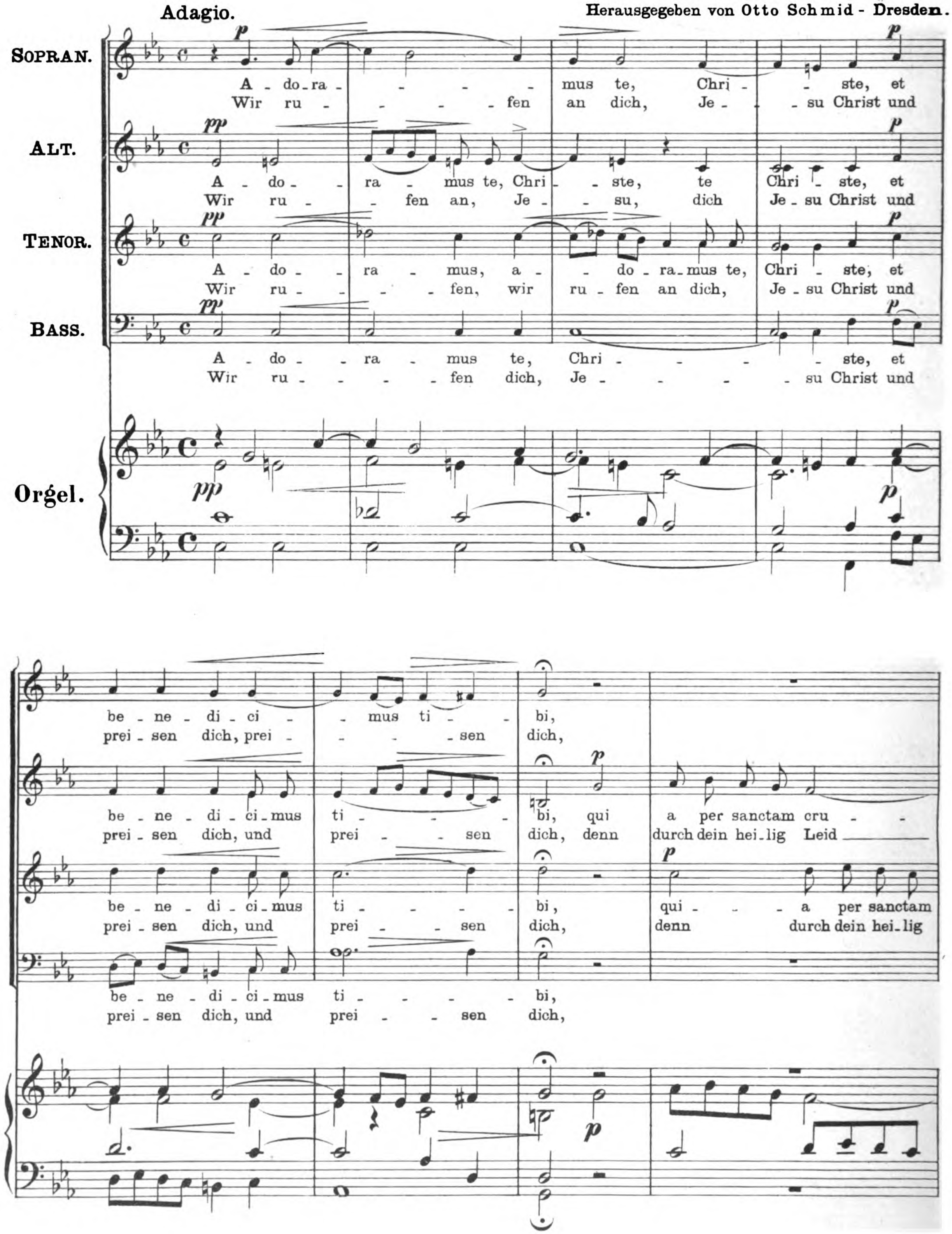

schön - ste Per - - le sein, o sie wird in mei - -
- - nem Di - a - de - me dann die schönste, die schönste, die
schön - - ste Per - - le sein, sie wird — die schönste Per - - le
sein, die schön - - - ste Per - - le sein.
p
pp
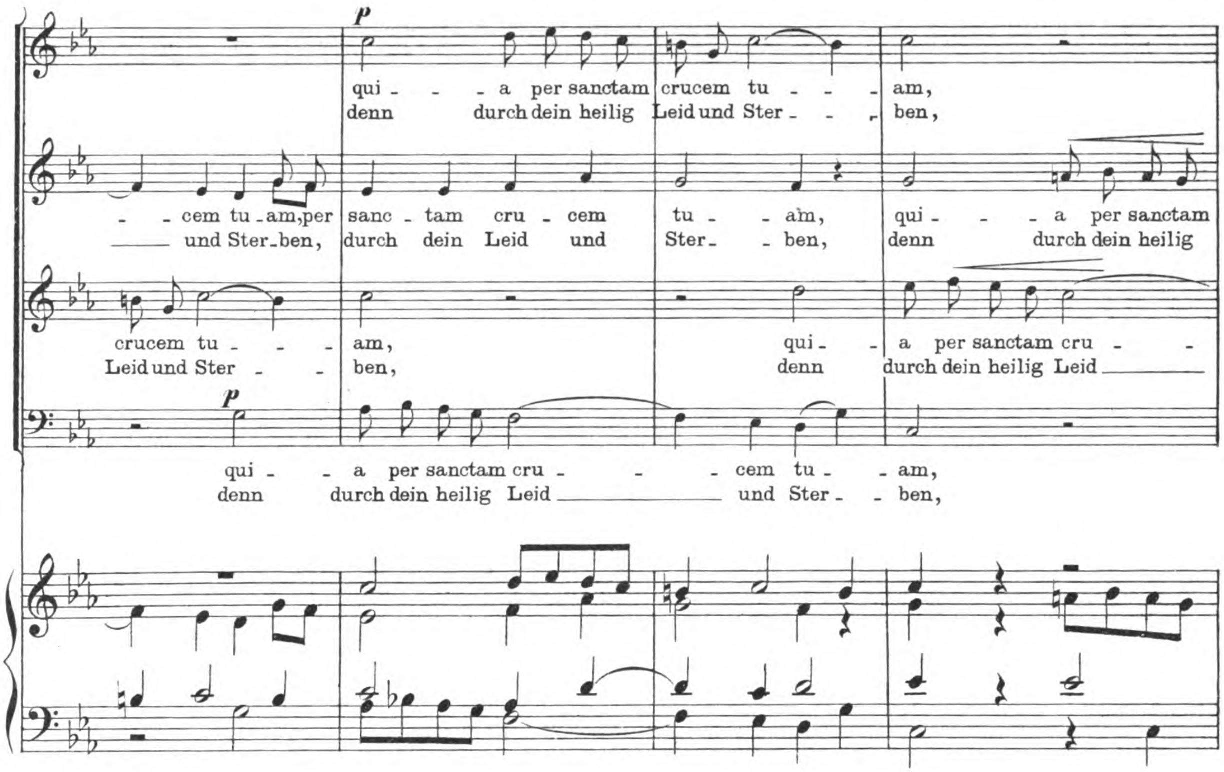
Adoramus te, Christe.
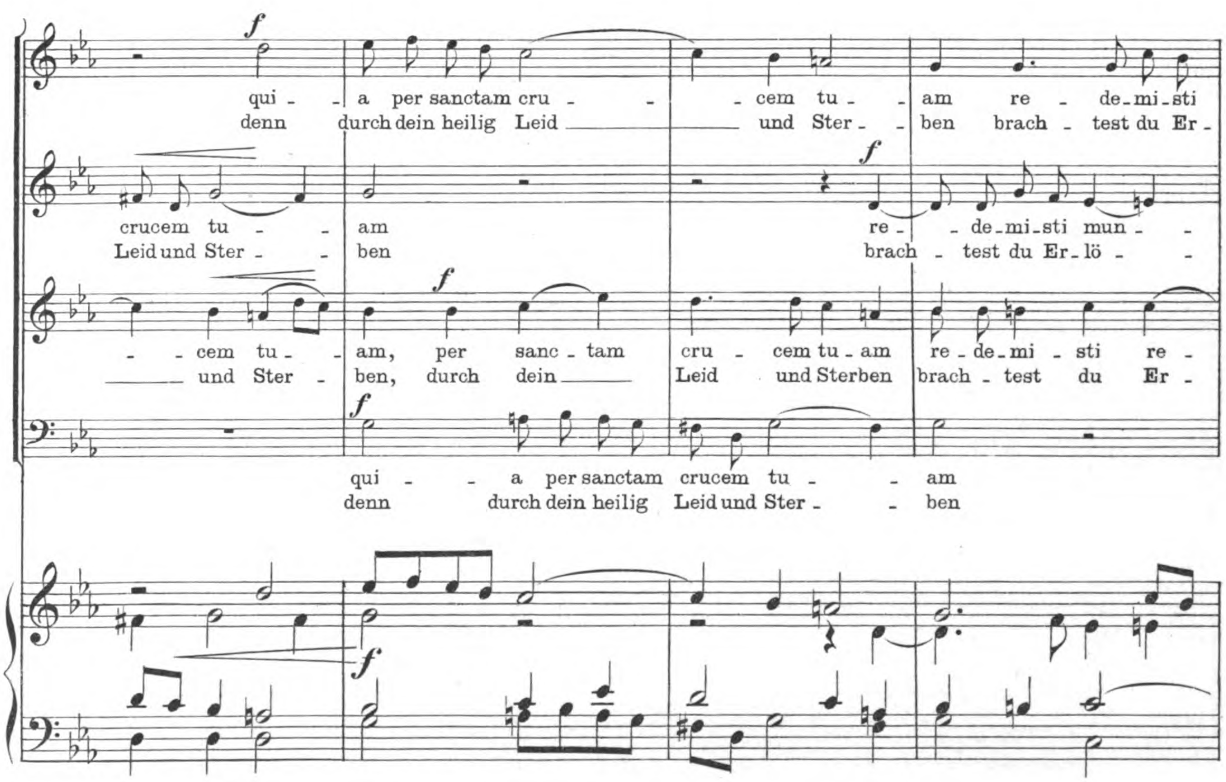
(K. 327)
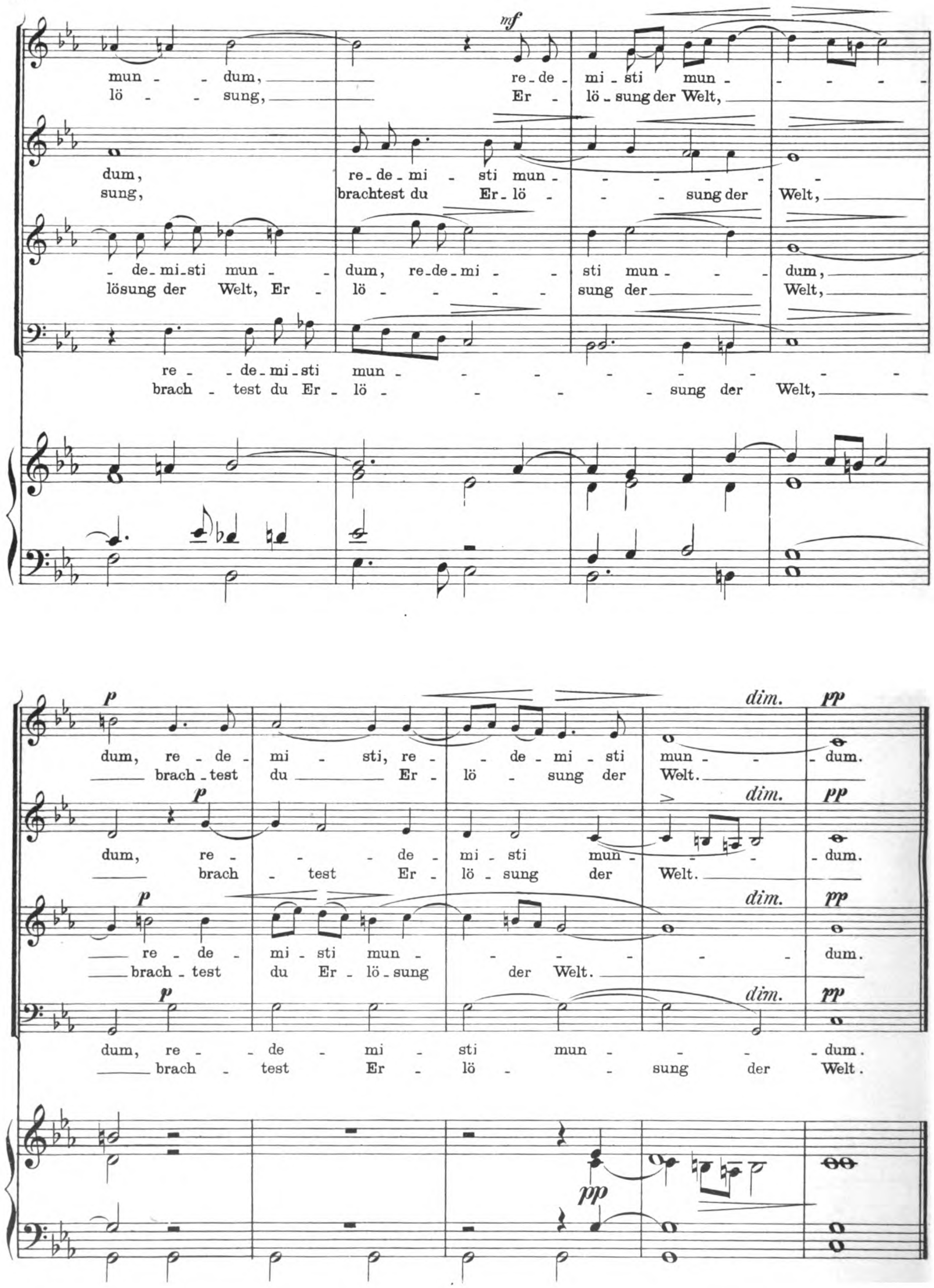
W. A. Mozart (1779).

Herausgegeben von Otto Schmid - Dresden.




p
qui - - a per sanctam crucem tu - - am,
denn durch dein heilig Leid und Ster - - ben,
- - cem tu - am, per sanc - tam cru - cem tu - - am, qui - - a per sanctam
und Ster - ben, durch dein Leid und Ster - - ben, denn durch dein heilig
crucem tu - - am, qui - - a per sanctam cru - -
Leid und Ster - - ben, denn durch dein heilig Leid
p
qui - - a per sanctam cru - - - cem tu - - am,
denn durch dein heilig Leid und Ster - - ben,
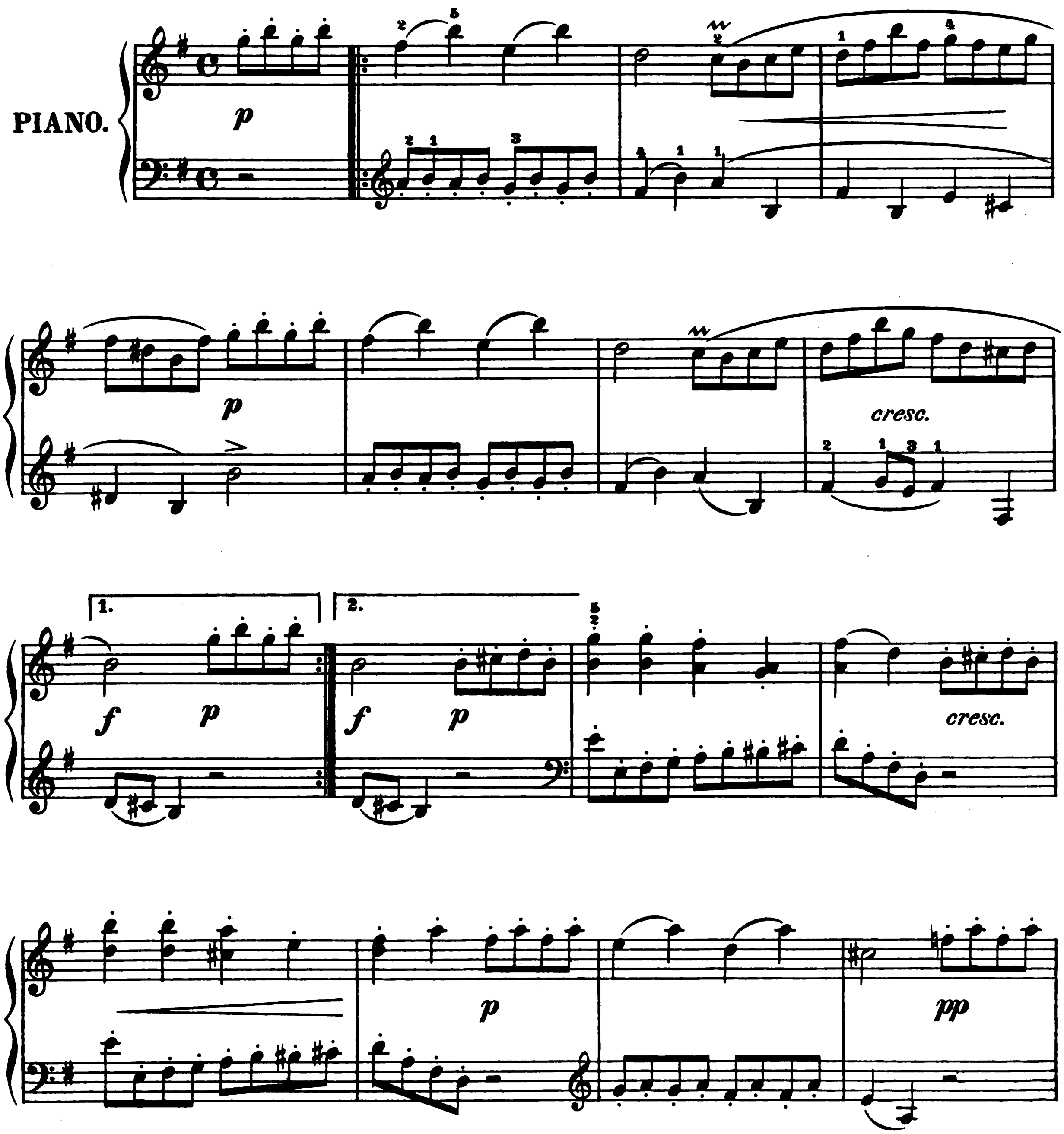

f
qui - - a per sanctam cru - - - cem tu - - am re - de - mi - sti
denn durch dein heilig Leid und Ster - - ben brach - test du Er -
f
crucem tu - - am re - - de - mi - sti mun - -
Leid und Ster - - ben brach - test du Er - lö - -
f
- - cem tu - - am, per sanc - tam cru - cem tu - am re - de - mi - sti re -
und Ster - ben, durch dein Leid und Sterben brach - test du Er -
f
qui - - a per sanctam crucem tu - - am
denn durch dein heilig Leid und Ster - - ben
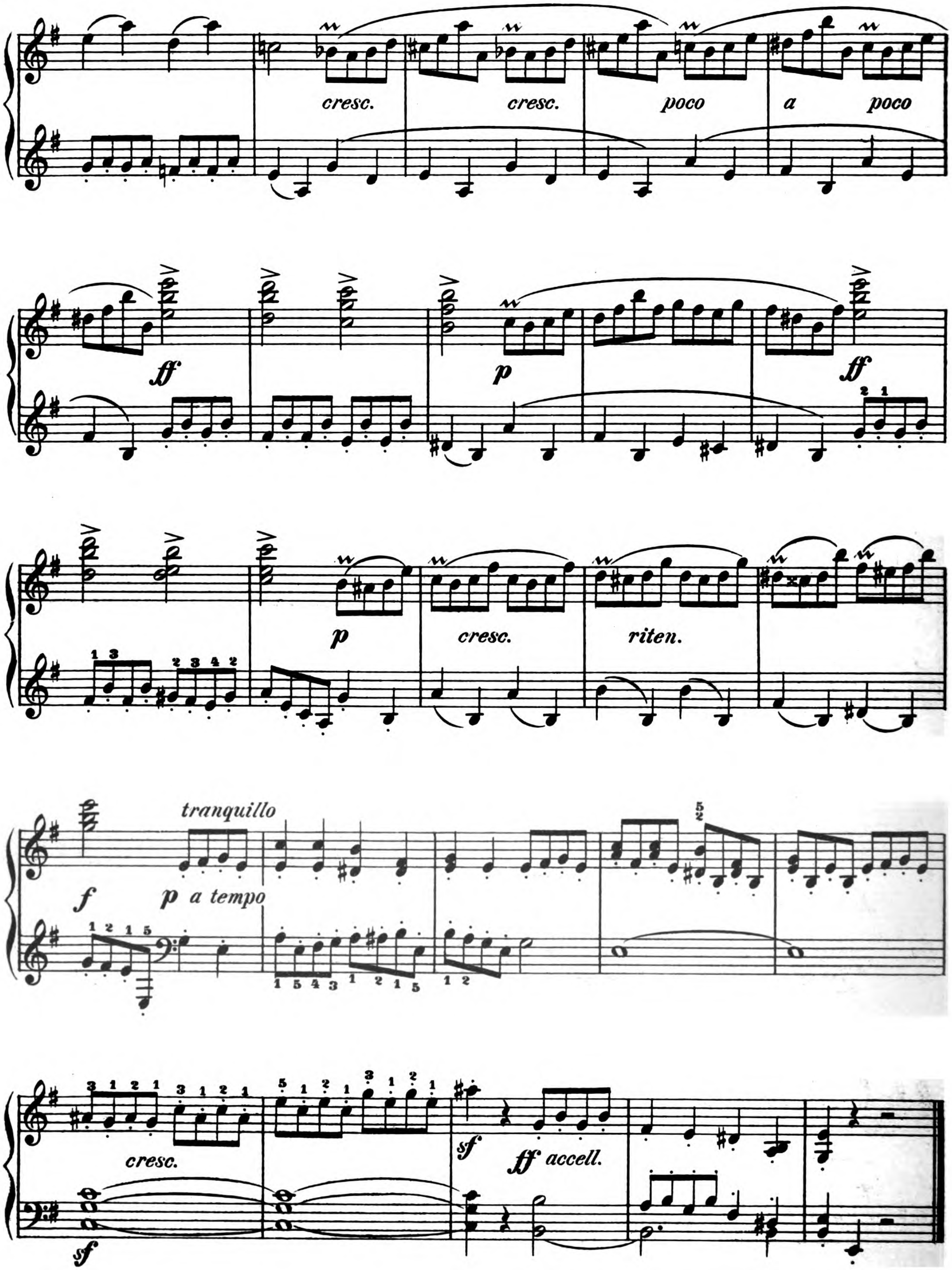

mf
mun - - dum, re-de - mi - sti mun - - - - -
lö - - sung, Er - lö - sung der Welt,
dum, re - de - mi - sti mun - - - - -
sung, brachtest du Er - lö - - - sung der Welt,
- de - mi - sti mun - dum, re - de - mi - sti mun - - dum,
lösung der Welt, Er - lö - - - - sung der Welt,
re - de - mi - sti mun - - - - - - - -
brach - test du Er - lö - - - - sung der Welt,
p
dim.
pp
dum, re - de - mi - sti, re - de - mi - sti mun - dum.
brach - test du Er - lö - sung der Welt.
dum, re - de - mi - sti mun - - dum.
brach - test Er - lö - sung der Welt.
re - de - mi - sti mun - - - - - dum.
brach - test du Er - lö - sung der Welt.
dum, re - de - mi - sti mun - - dum.
brach - test Er - lö - sung der Welt.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Gavotte.

Gustav Lazarus.
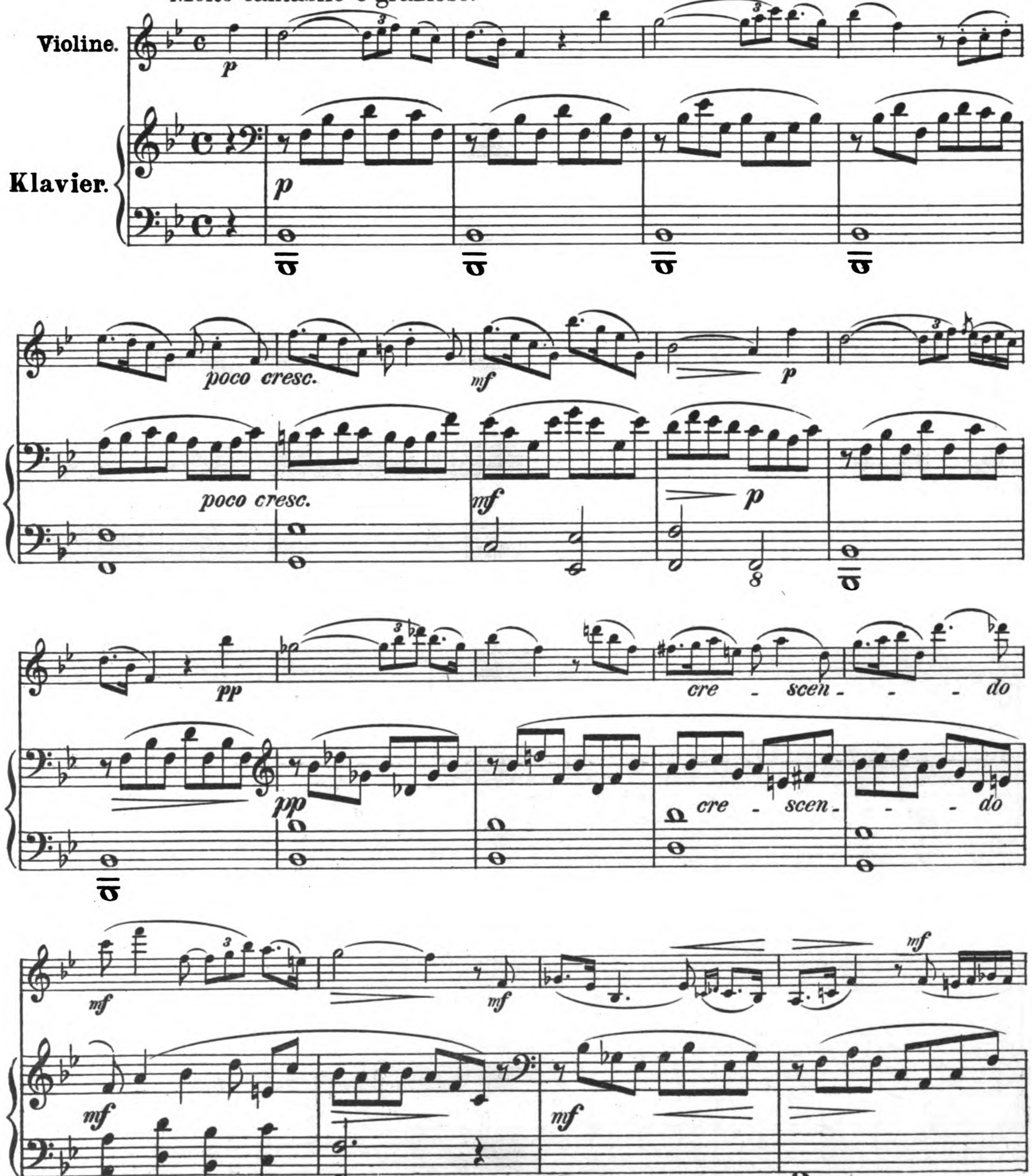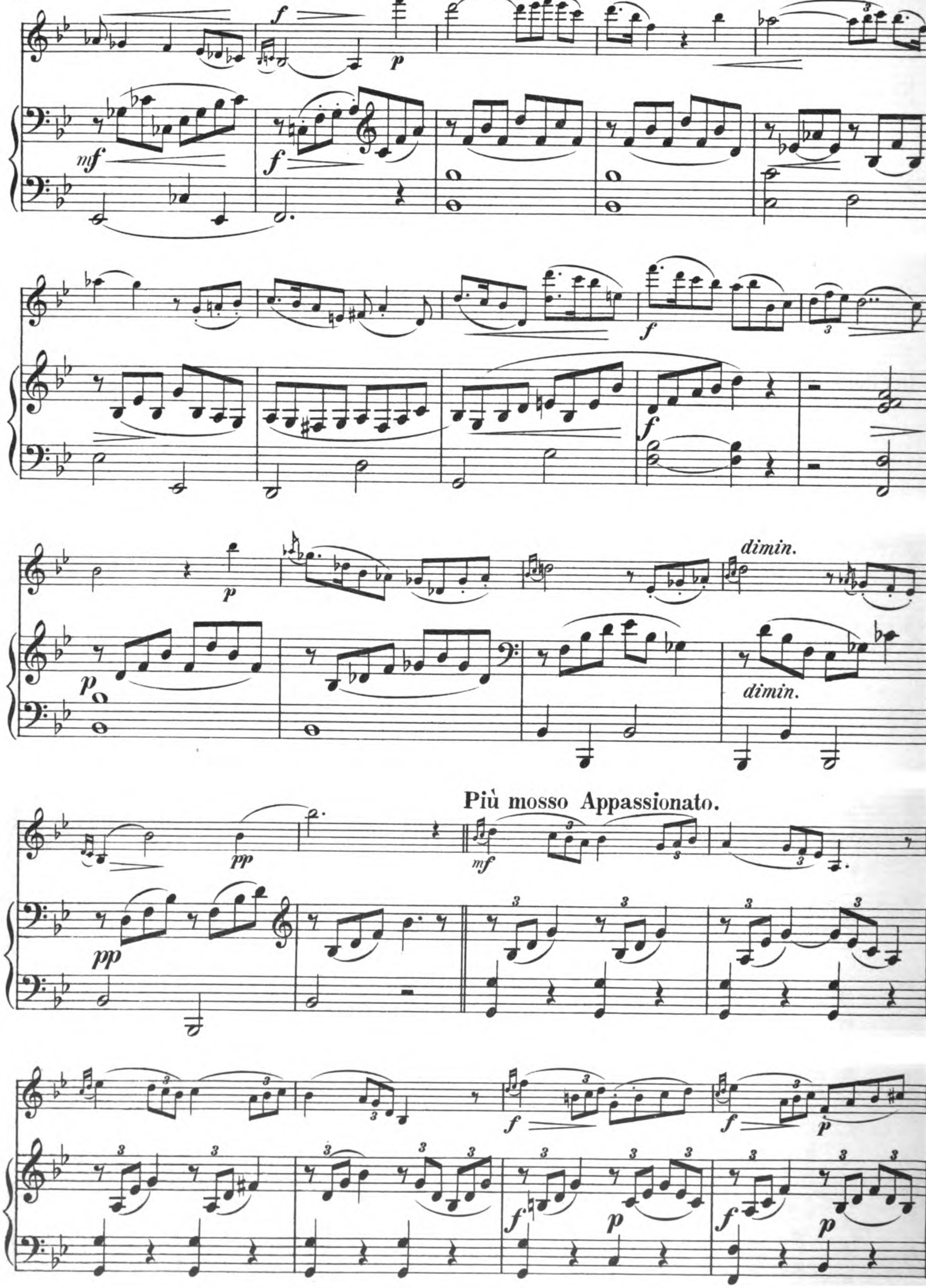



cresc.
cresc.
poco
a
poco
ff
p
ff
p
cresc.
riten.
tranquillo
f
p a tempo
cresc.
sf
sf
ff accell.
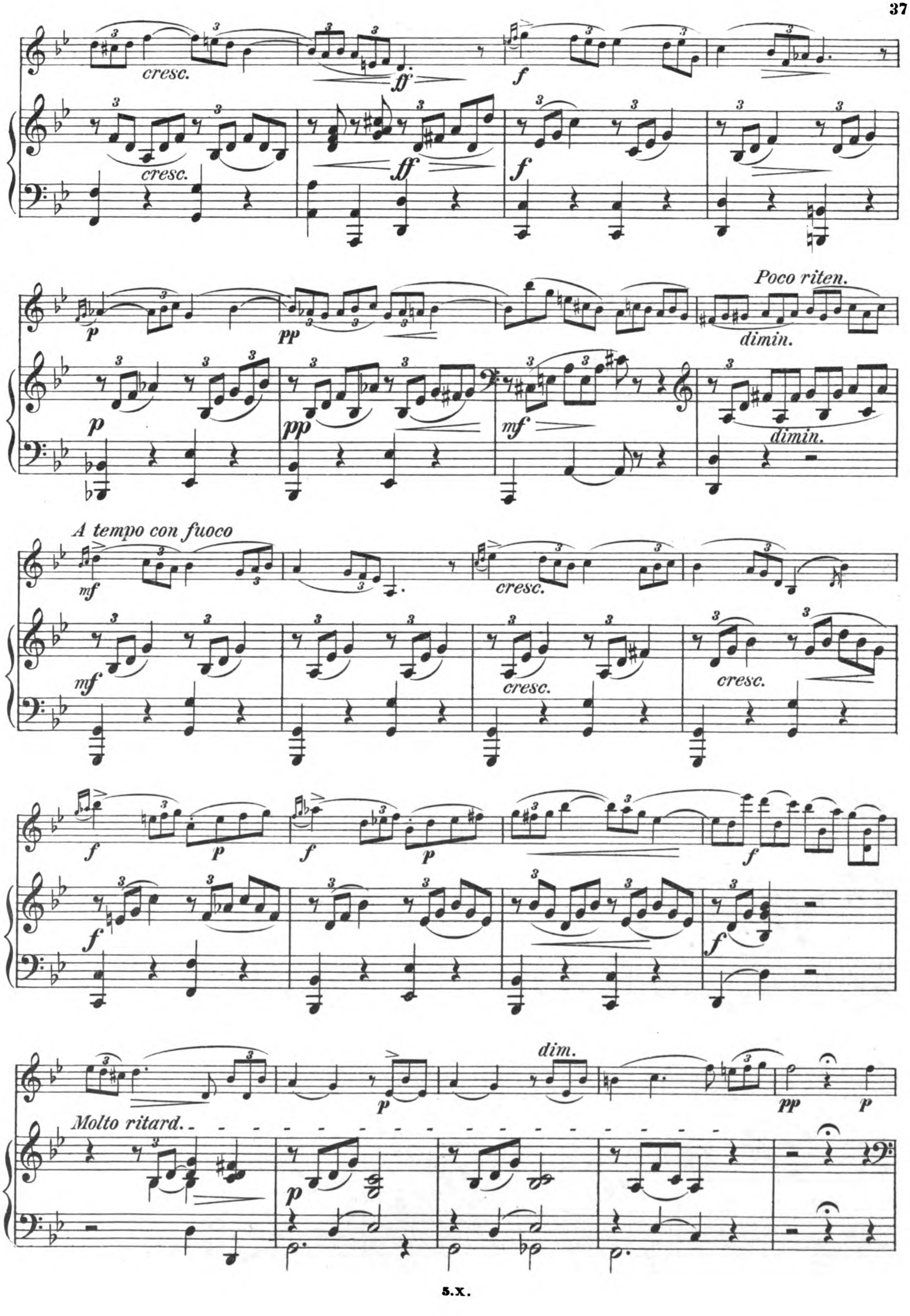
Ständchen.
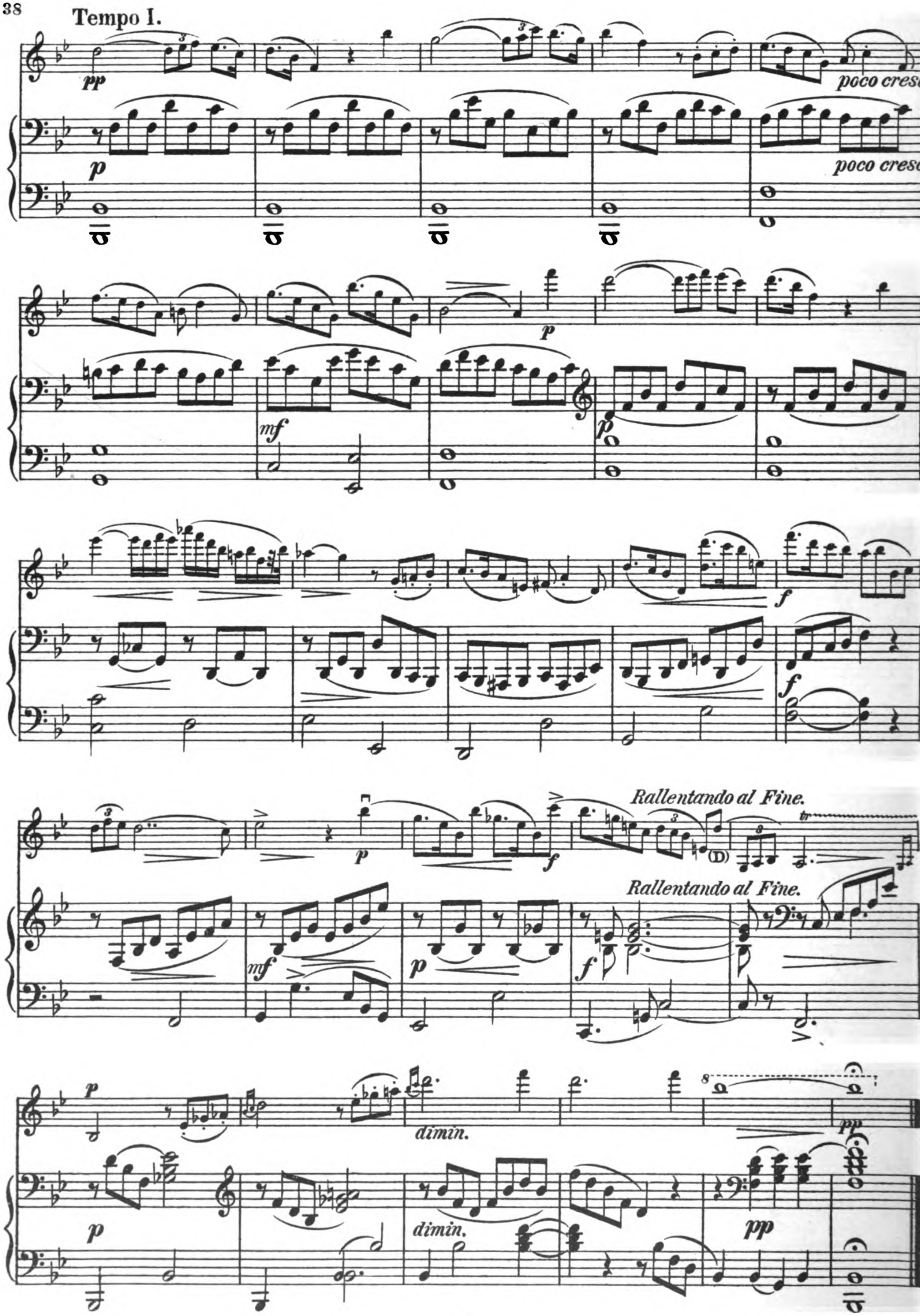
Max Zenger, Op. 99 III.

Molto cantabile e grazioso.




f
p
mf
f
f
p
dimin.
dimin.
pp
pp
Più mosso Appassionato.
mf
f
p
f
p
f
p
f
p


cresc.
ff
f
p
pp
Poco riten.
dimin.
mf
A tempo con fuoco
Molto ritard.
dim.
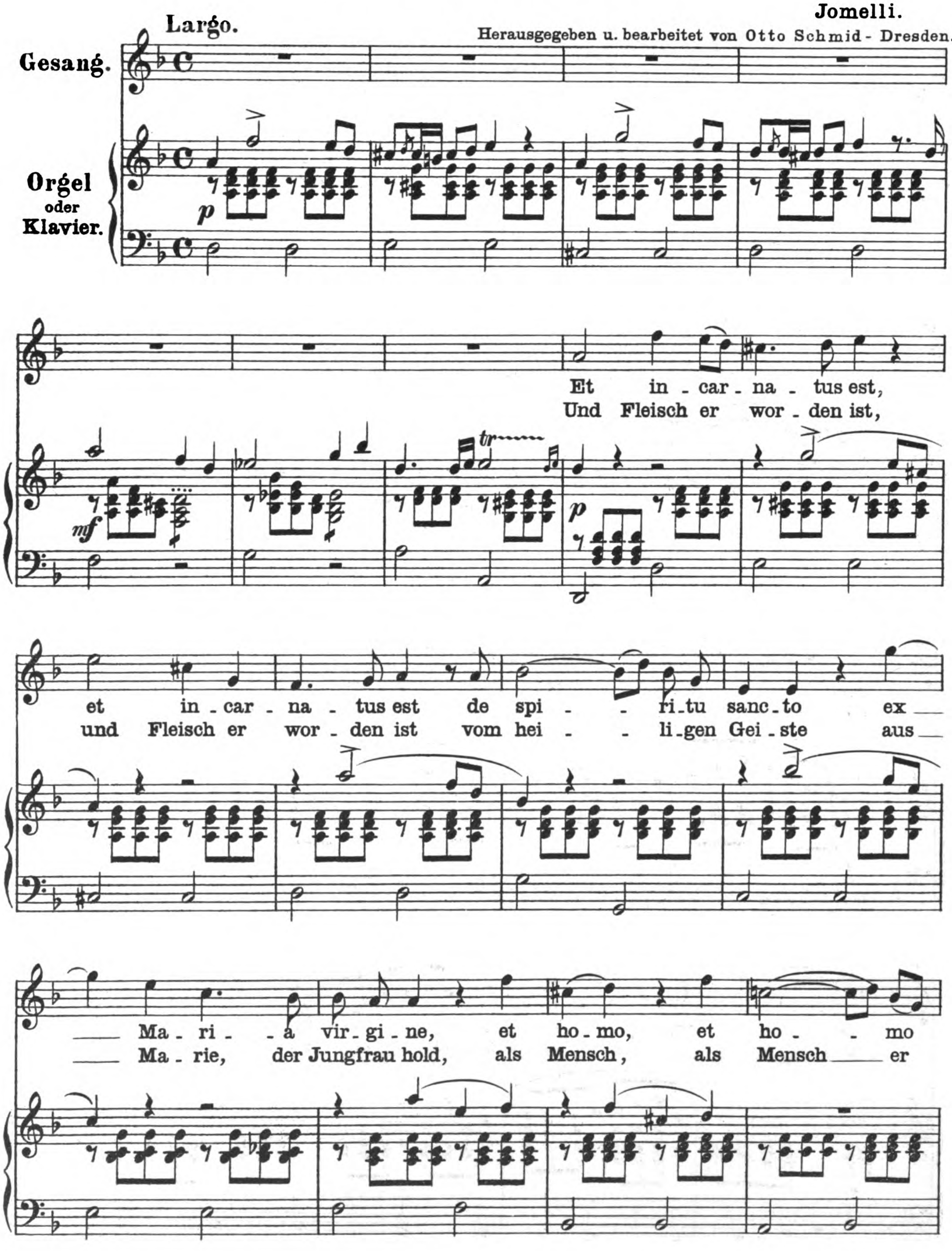

Tempo I.
pp
p
poco cresc.
poco cresc.
p
mf
f
f
Rallentando al Fine.
Rallentando al Fine.
p
f
mf
p
f
p
p
dimin.
dimin.
pp
pp
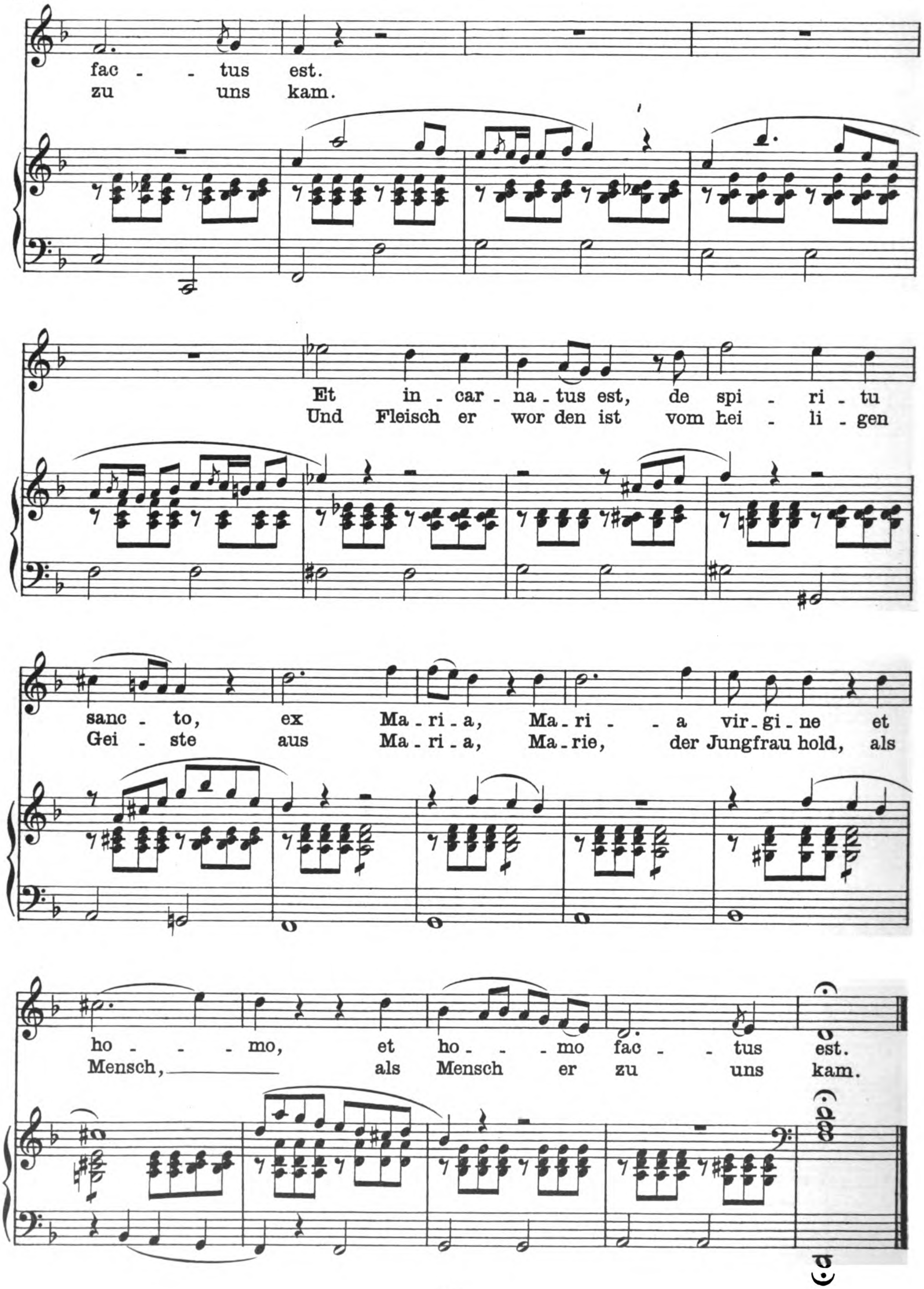
Et incarnatus est

aus einer Messe in D-dur.

Jomelli.

Herausgegeben u. bearbeitet von Otto Schmid-Dresden.
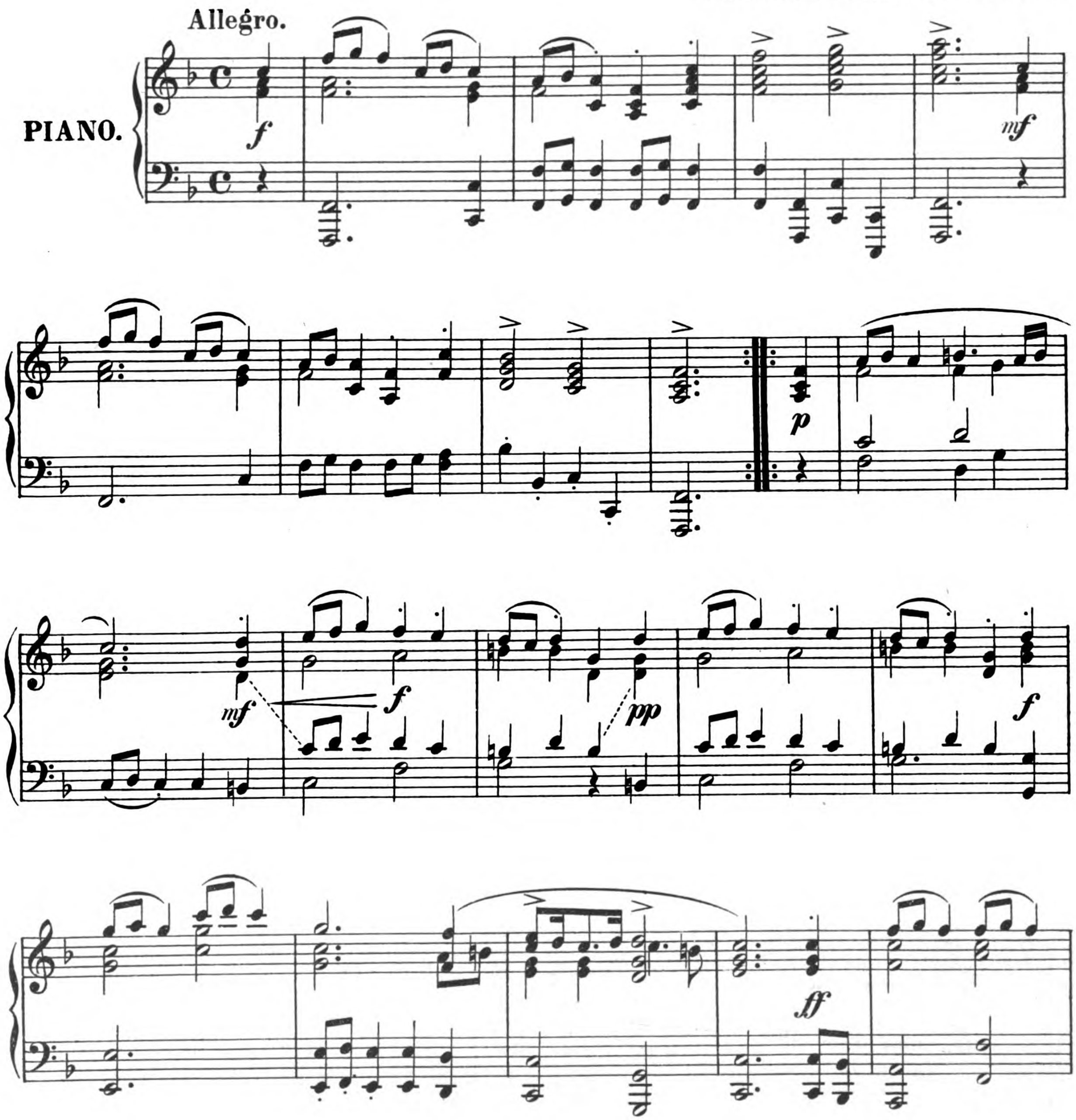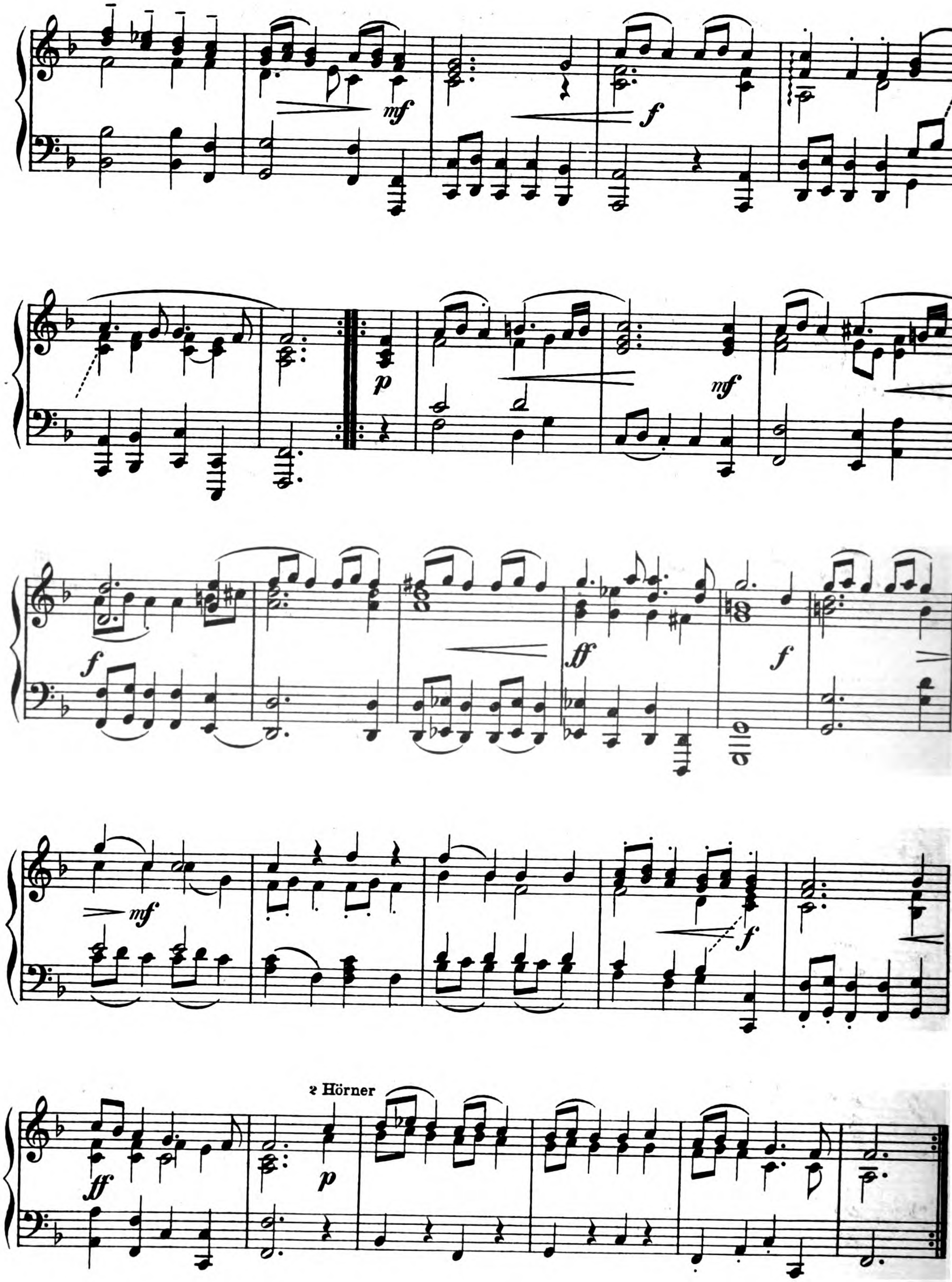



fac - - tus est.
zu uns kam.
Et in - car - na - tus est, de spi - ri - tu
Und Fleisch er wor den ist vom hei - li - gen
sanc - to, ex Ma - ri - a, Ma - ri - - a vir - gi - ne et
Gei - ste aus Ma - ri - a, Ma - rie, der Jungfrau hold, als
ho - - - mo, et ho - - mo fac - - tus est.
Mensch, als Mensch er zu uns kam.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Rigaudon.

Joh. Jos. Fux.
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.
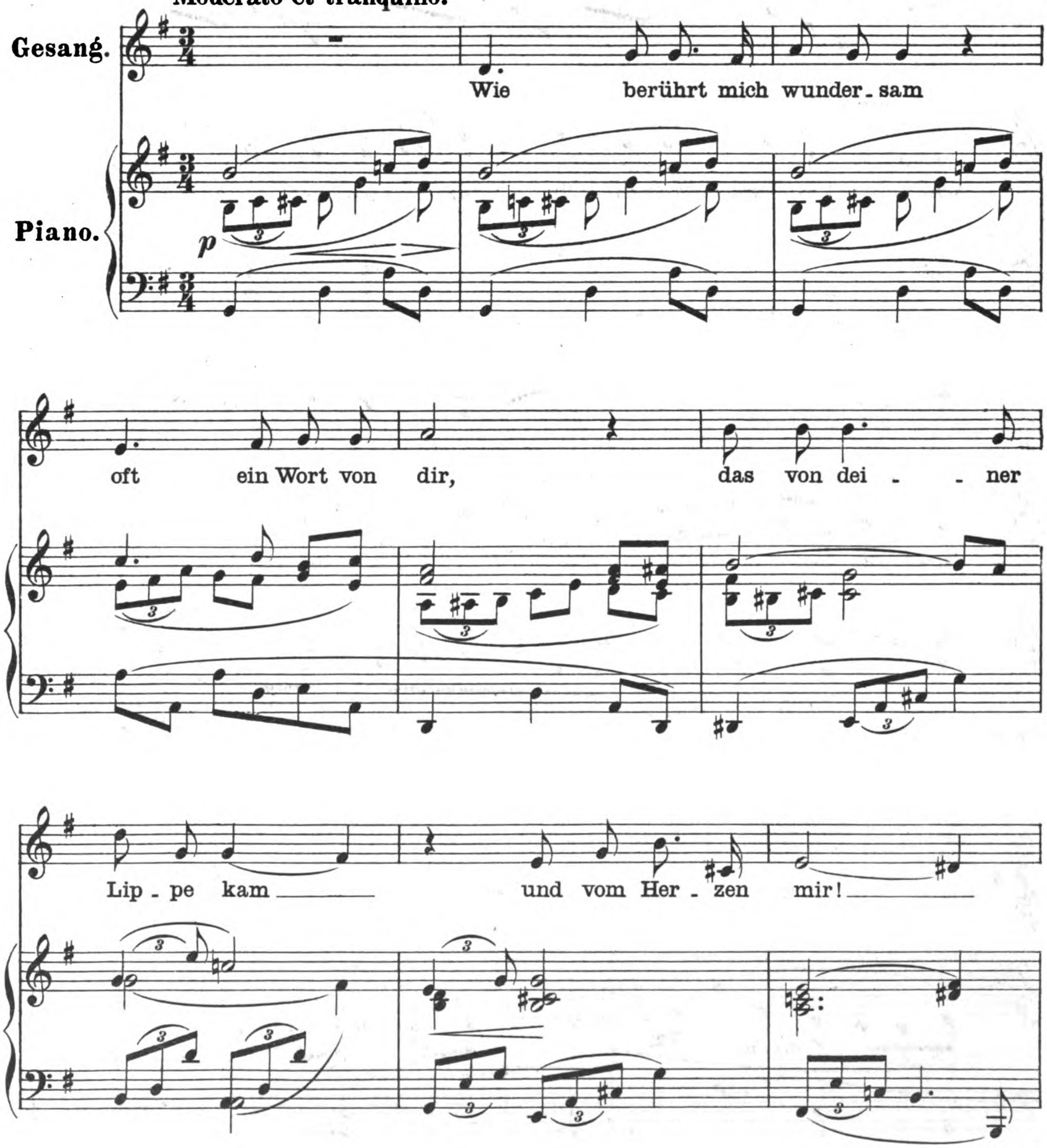



2 Hörner
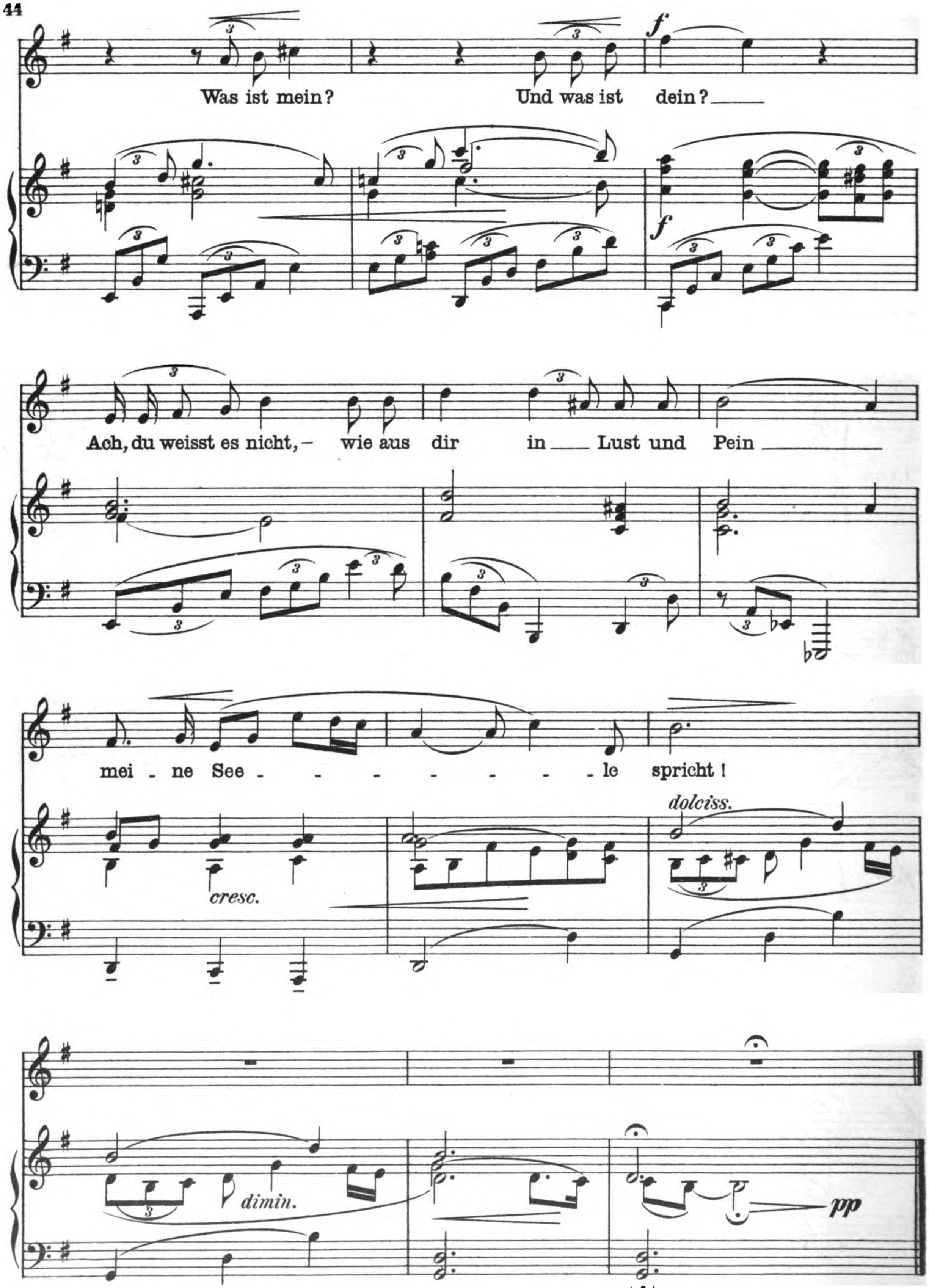
Mein und dein.

(Hermann Kletke.)

J. B. Foerster, Op. 53 III.

Moderato et tranquillo.
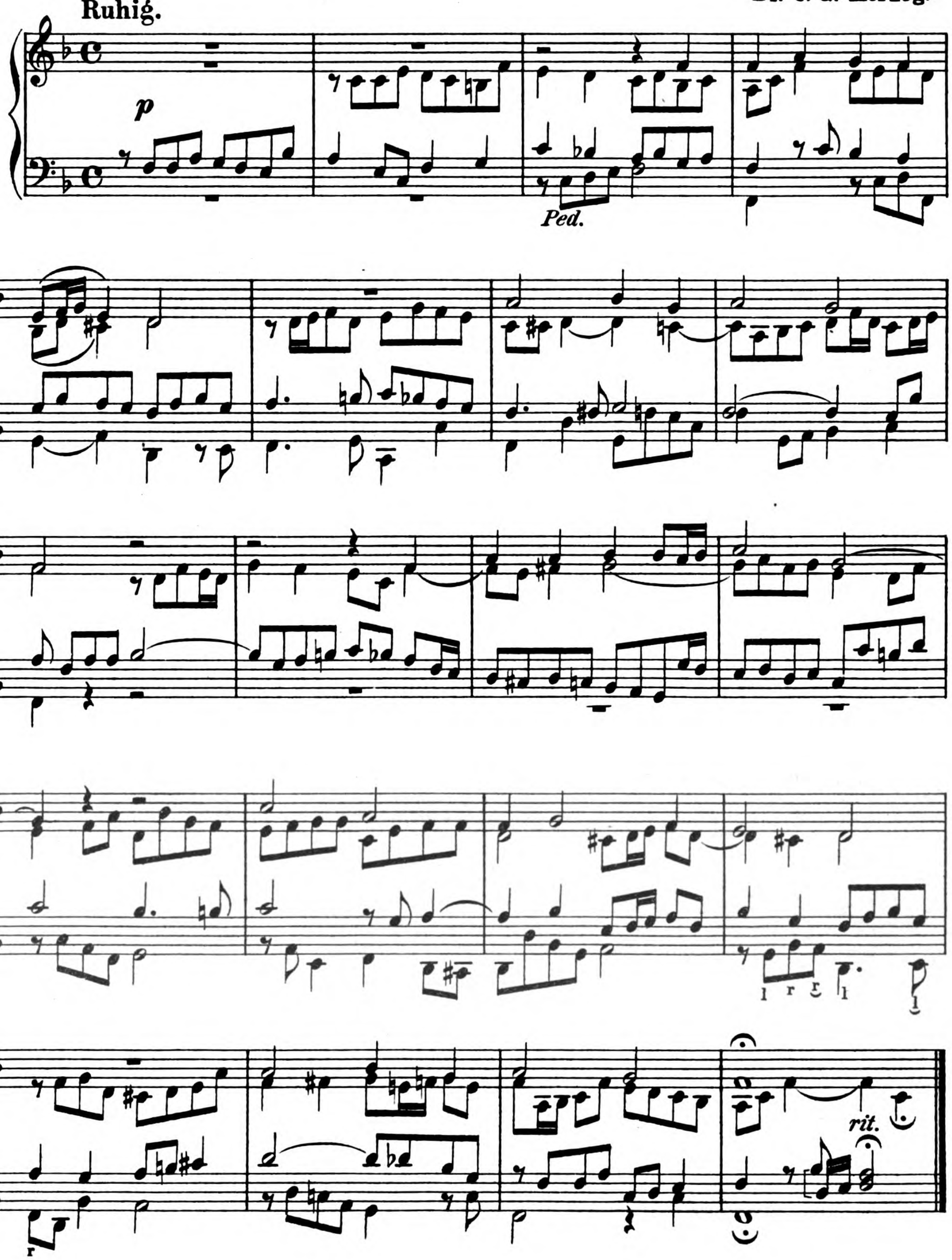



f
Was ist mein? Und was ist dein?
f
Ach, du weisst es nicht, - wie aus dir in Lust und Pein
mei - ne See - - - - - - - le spricht!
dolciss.
cresc.
dimin.
pp

Herr Christ, der einig Gott's Sohn.

(Herr Jesu, Gnadensonne.)

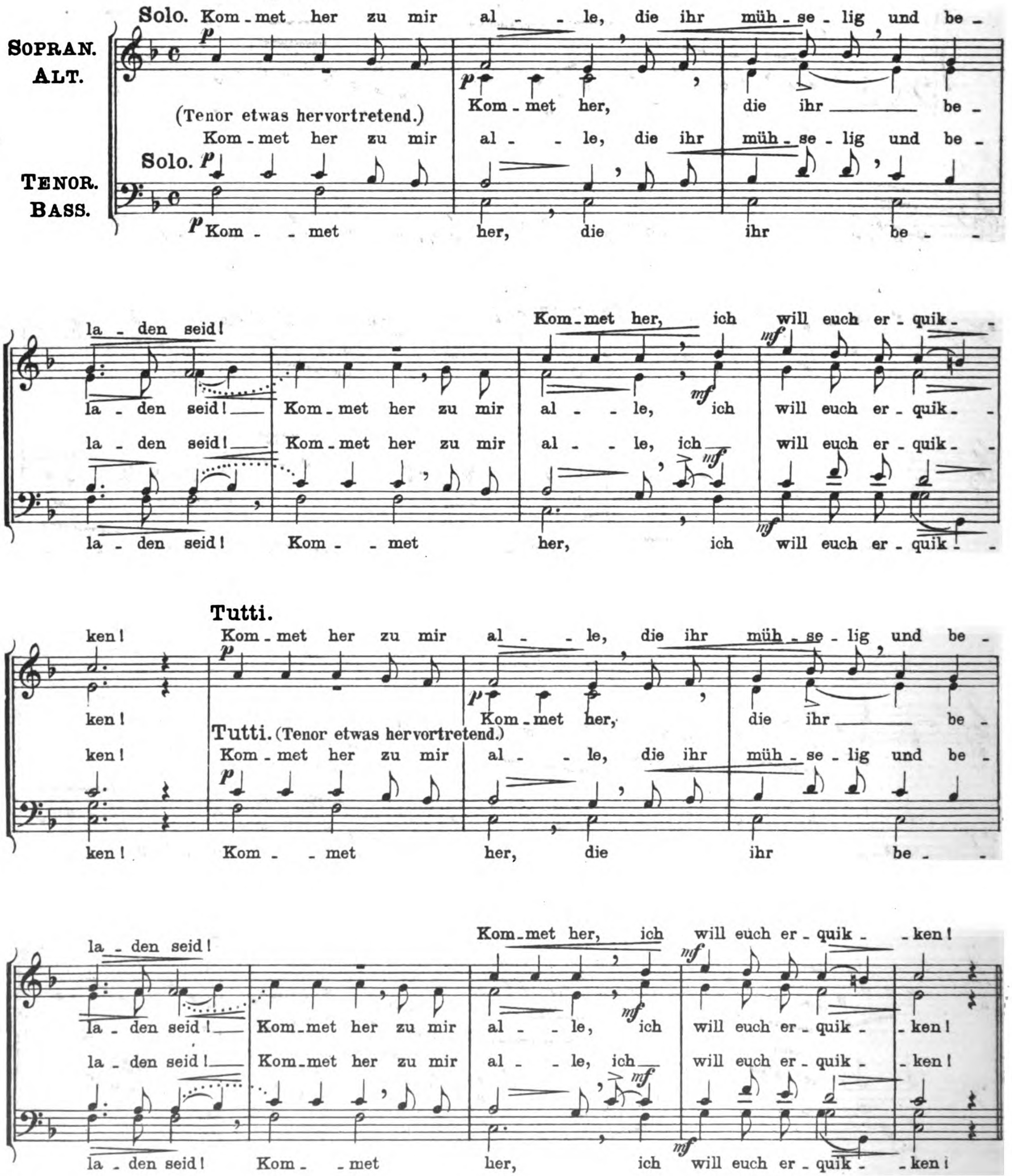
Dr. J. G. Herzog.
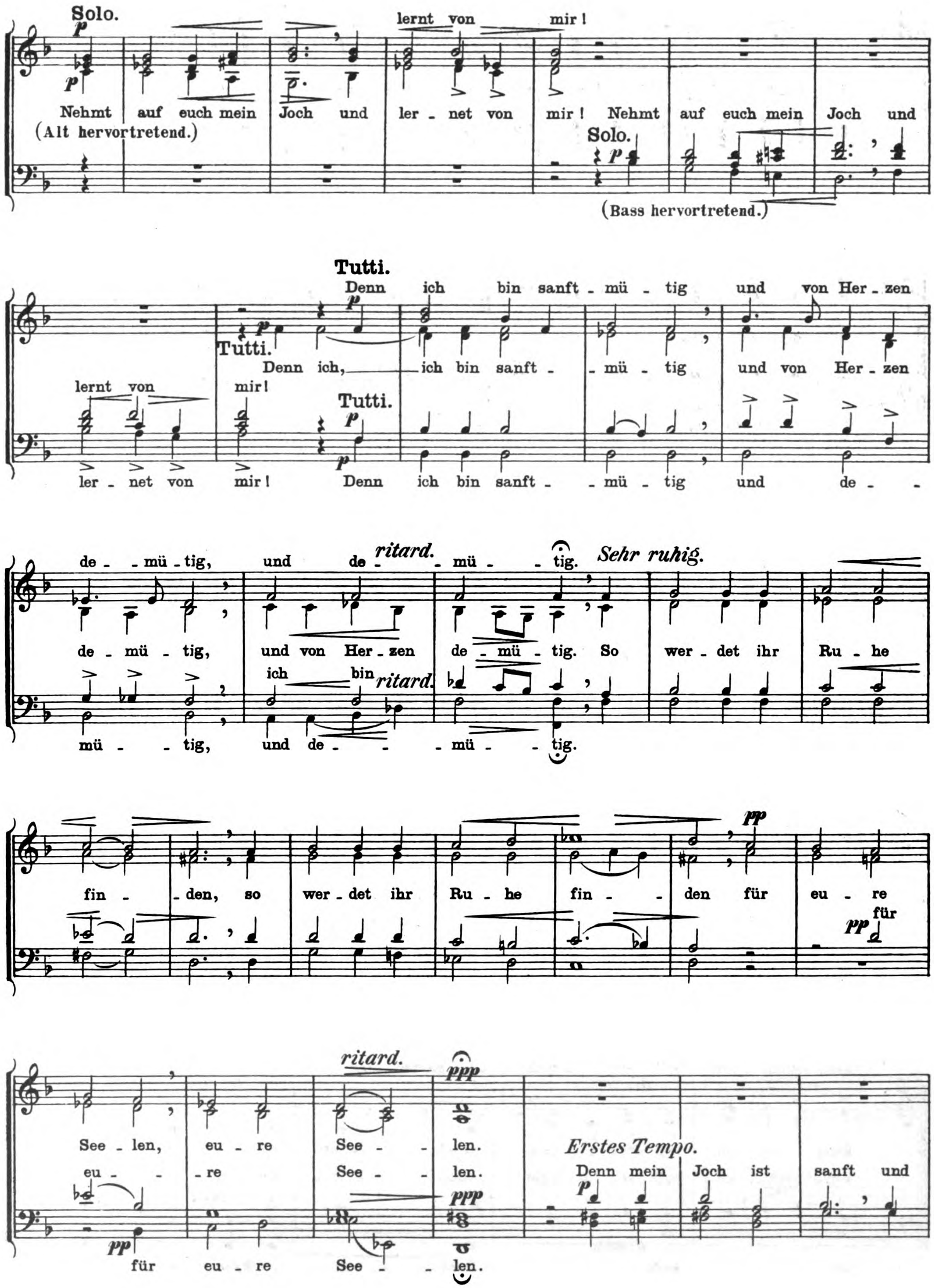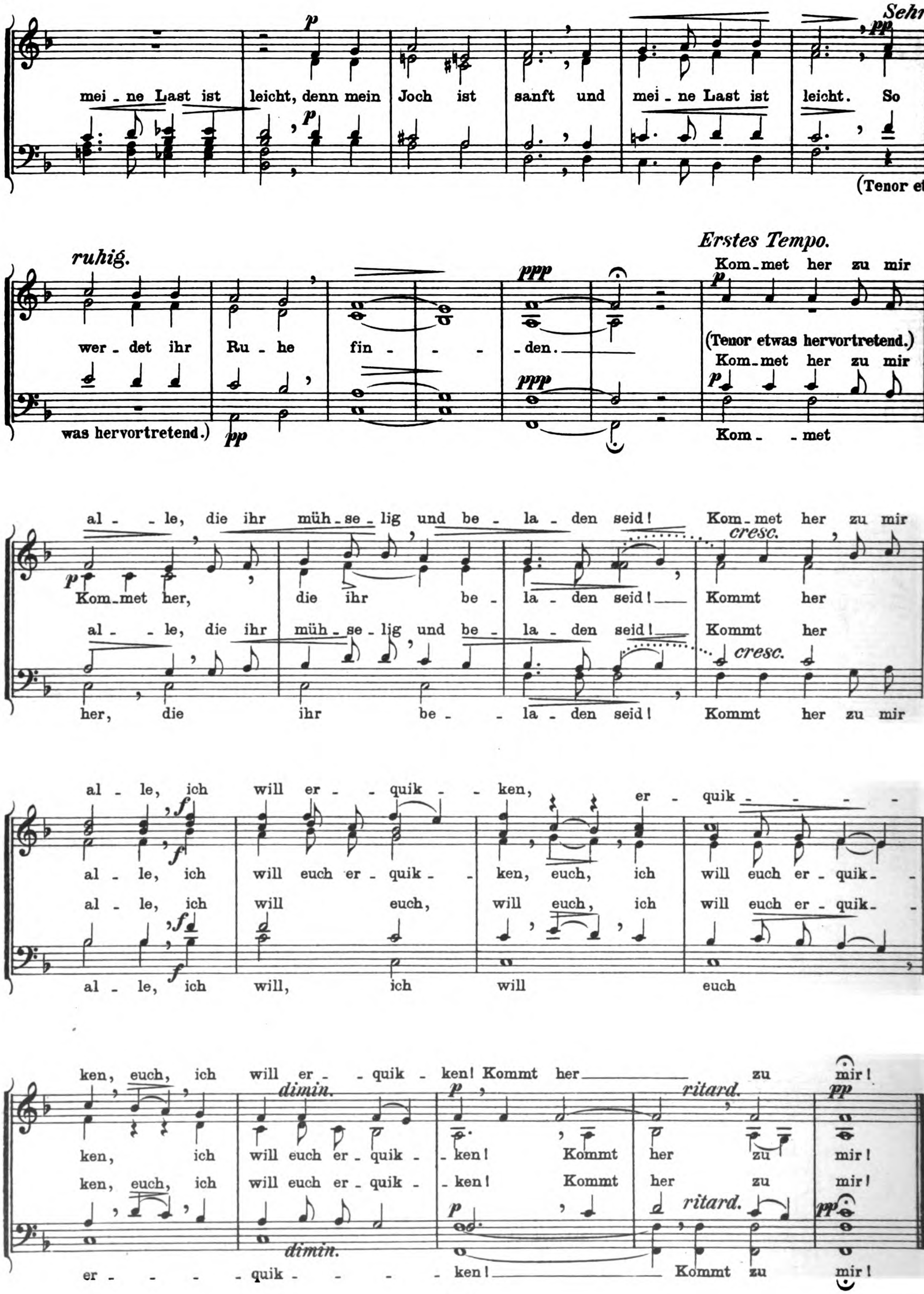


Kommet her zu mir!

(In Ges-dur zu singen.)

Sehr langsam. **K. Schröter.**




Solo.
Nehmt auf euch mein Joch und ler - net von mir! Nehmt auf euch mein Joch und
(Alt hervortretend.)
lernt von mir!
Solo.
(Bass hervortretend.)
Tutti.
Denn ich bin sanft - mü - tig und von Her - zen
Denn ich, ich bin sanft - - mü - tig und von Her - zen
lernt von mir!
ler - net von mir! Denn ich bin sanft - - mü - tig und de -
de - - mü - tig, und de - - mü - - tig.
ritard.
Sehr ruhig.
de - mü - tig, und von Her - zen de - mü - tig. So wer - det ihr Ru - he
ich bin
mü - - tig, und de - - - mü - - tig.
fin - - den, so wer - det ihr Ru - he fin - - den für eu - re
für
Seelen, eu - re See - - len.
eu - - - re See - - len.
ritard.
Erstes Tempo.
Denn mein Joch ist sanft und
für eu - re See - - len.

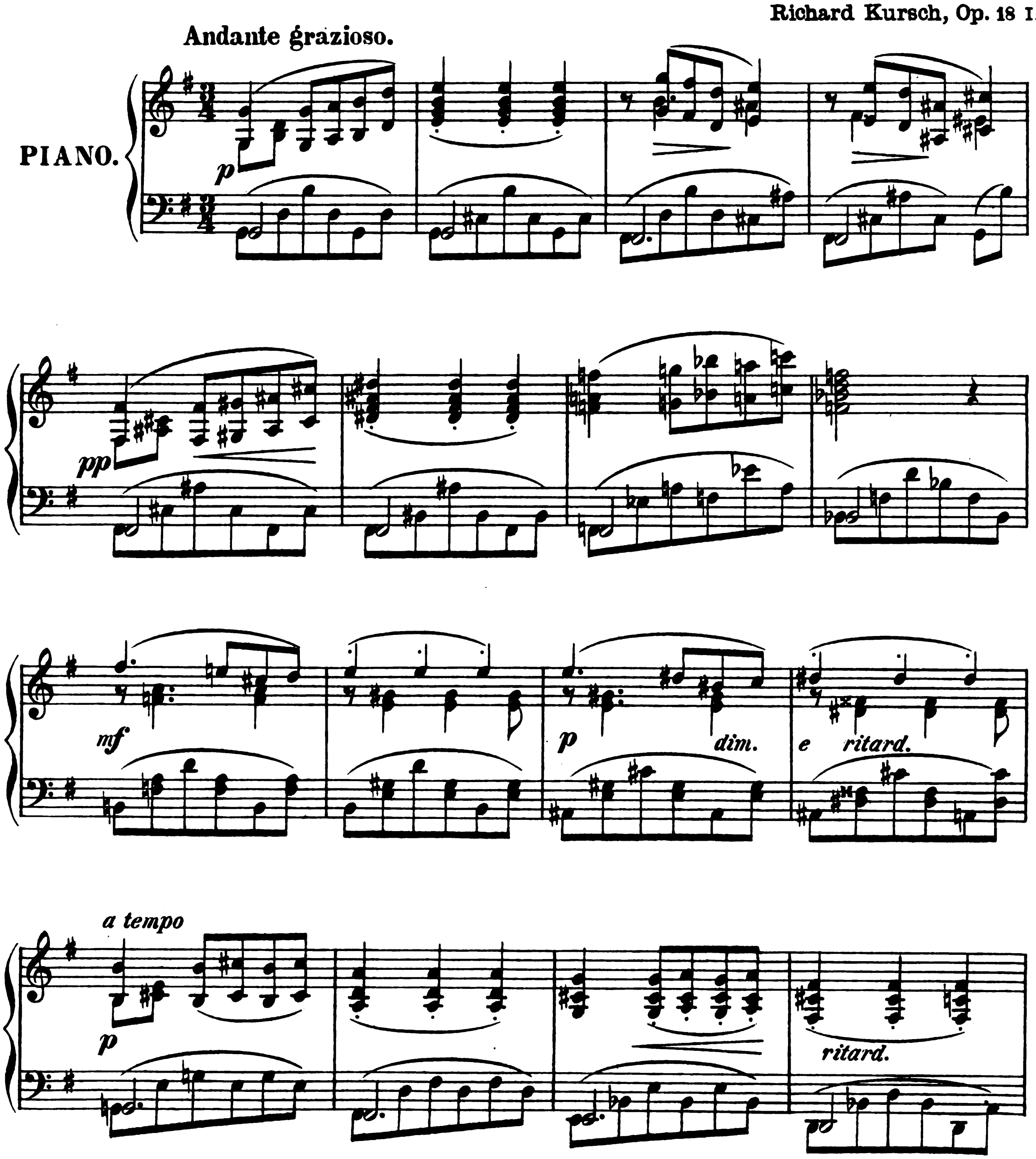

Sehr
mei - ne Last ist leicht, denn mein Joch ist sanft und mei - ne Last ist leicht. So
(Tenor etwas hervortretend.)
ruhig.
wer - det ihr Ru - he fin - - - - den.
Erstes Tempo.
Kom - met her zu mir
(Tenor etwas hervortretend.)
Kom - met her zu mir
Kom - - met
al - - le, die ihr müh - se - lig und be - la - den seid! Kom - met her zu mir
cresc.
Kom - met her, die ihr be - la - den seid! Kommt her
al - - le, die ihr müh - se - lig und be - la - den seid! Kommt her
her, die ihr be - - la - den seid! Kommt her zu mir
al - le, ich will er - - quik - - ken, er - quik - - - - -
al - le, ich will euch er - quik - - ken, euch, ich will euch er - quik - -
al - le, ich will euch, will euch, ich will euch er - quik - -
al - le, ich will, ich will euch
ken, euch, ich will er - - quik - ken! Kommt her zu mir!
dimin.
ritard.
ken, ich will euch er - quik - - ken! Kommt her zu mir!
ken, euch, ich will euch er - quik - - ken! Kommt her zu mir!
er - - - - quik - - - - ken! Kommt zu mir!
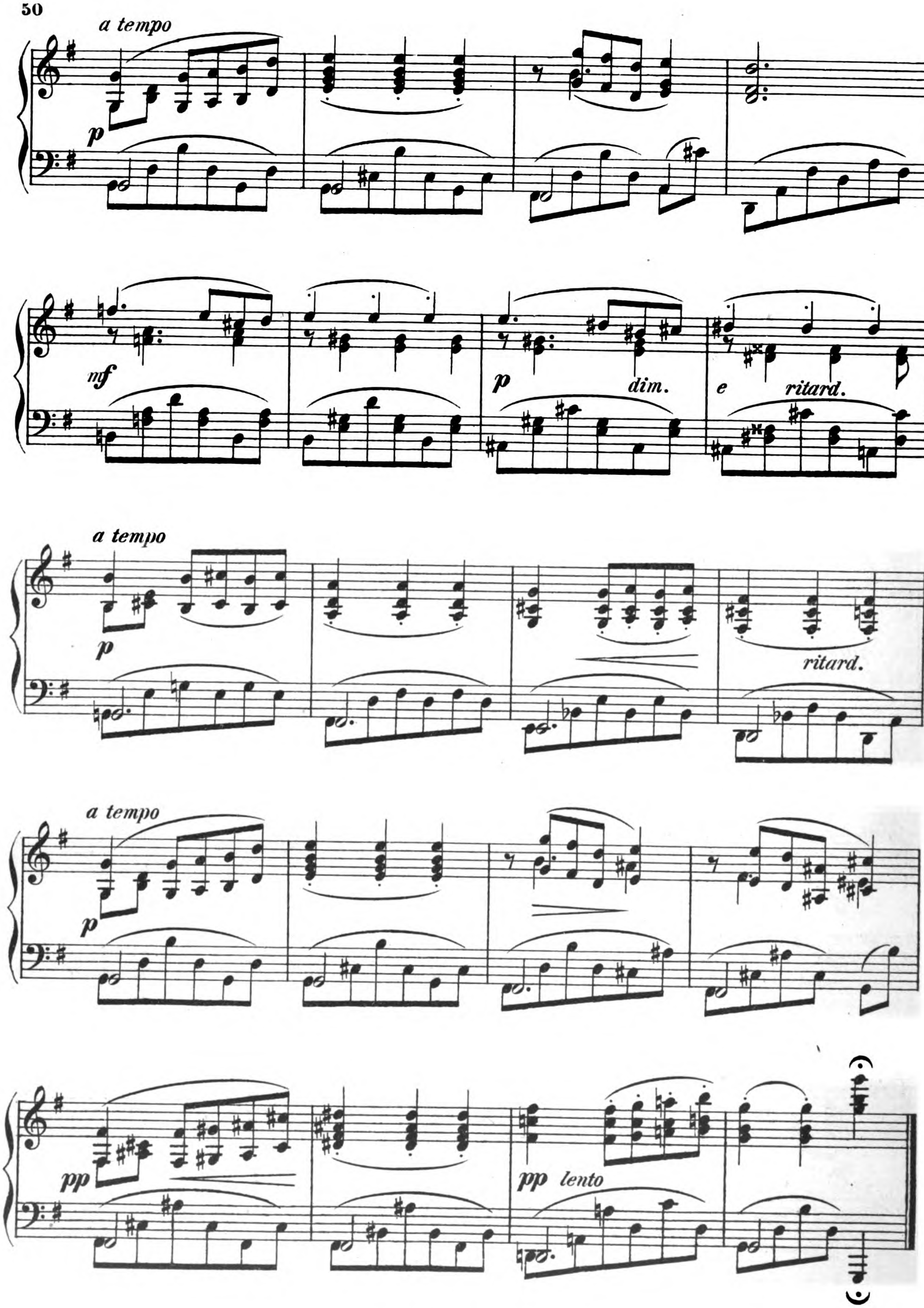
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Miniaturen.

I.

Richard Kursch, Op. 18 I.
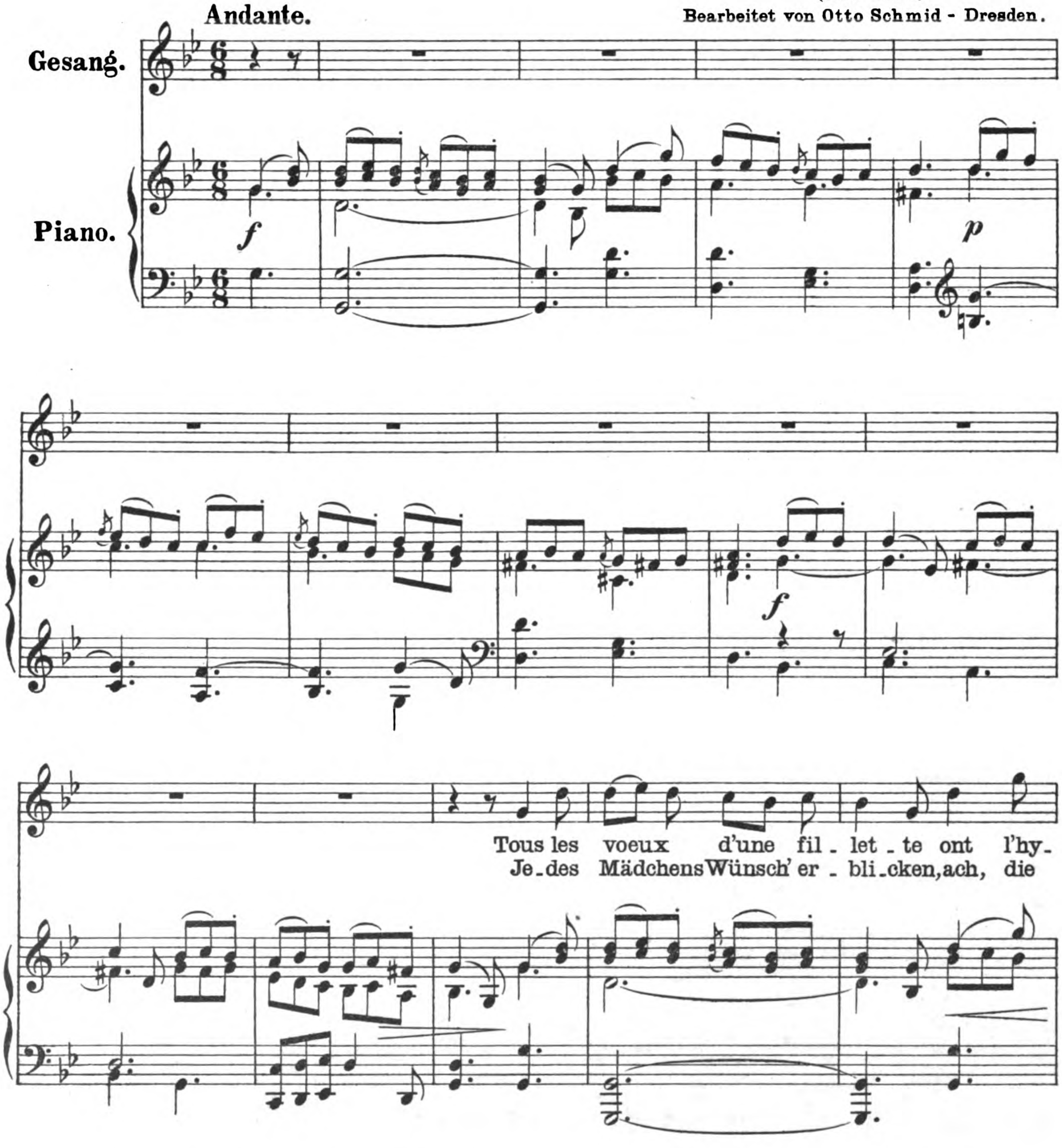



a tempo
p
mf
p
dim.
e ritard.
a tempo
p
ritard.
a tempo
p
pp
pp lento

Ariette.*)
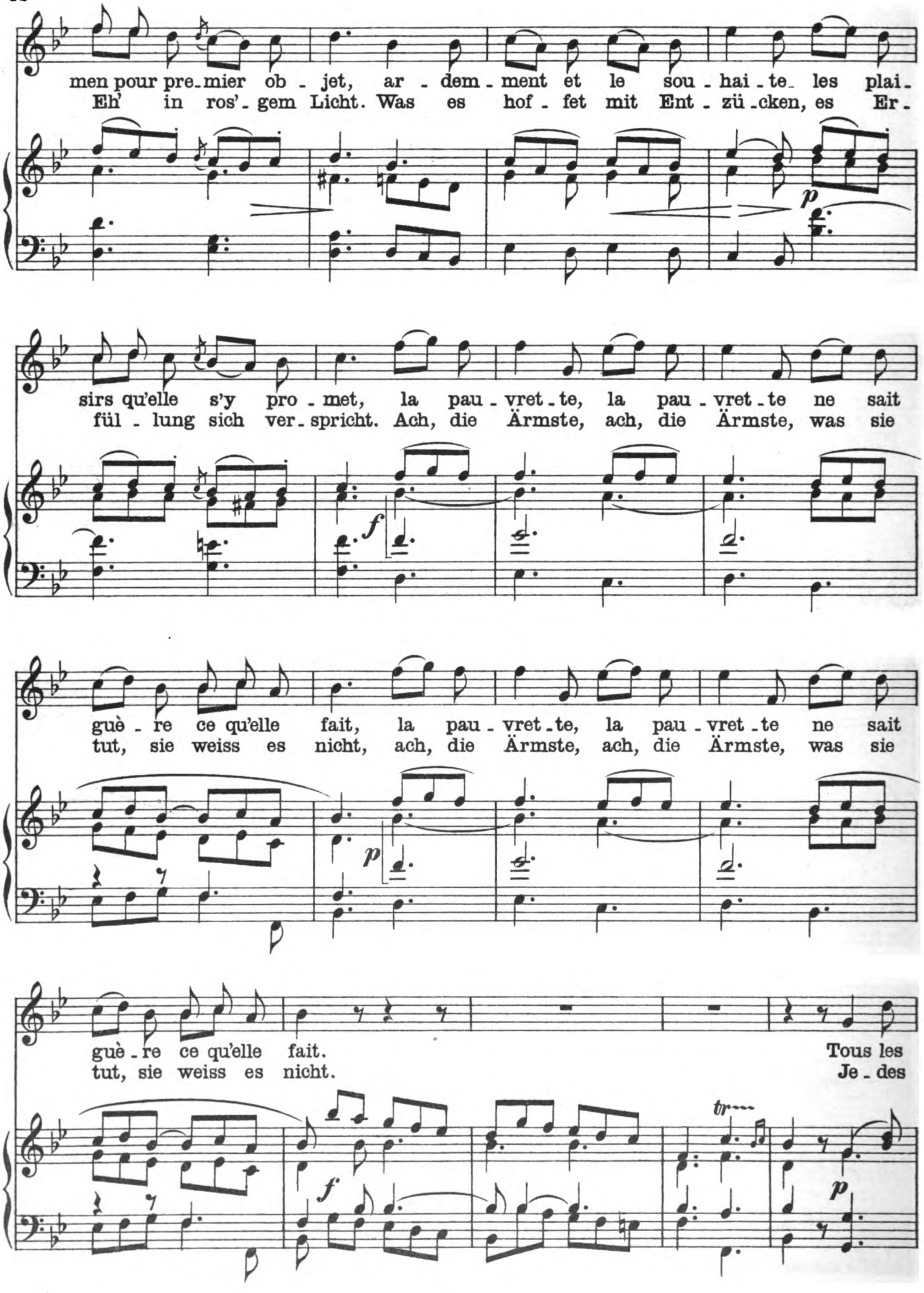
Francois André Dancian-Philidor.
(1726 - 1795.)
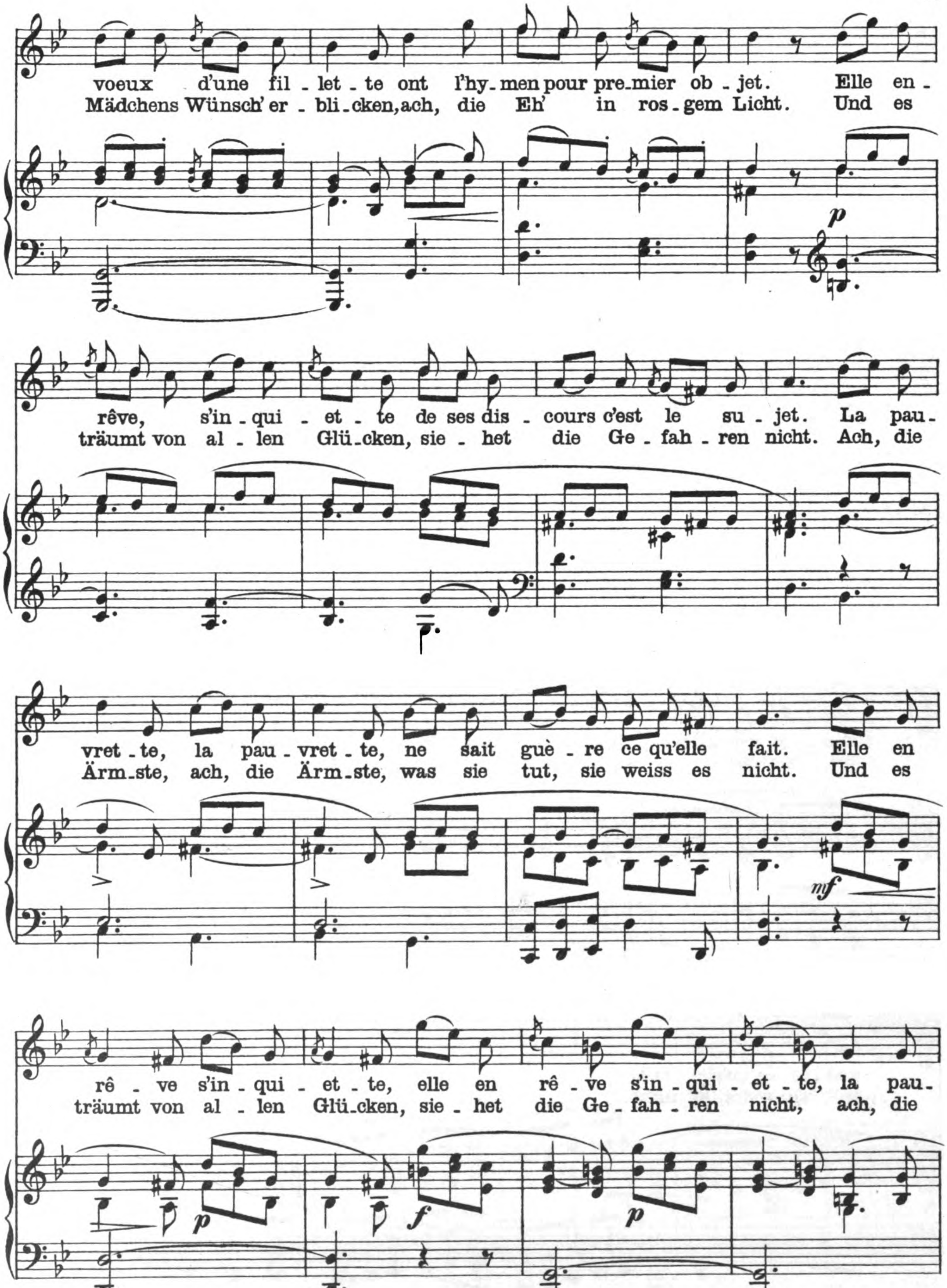
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.
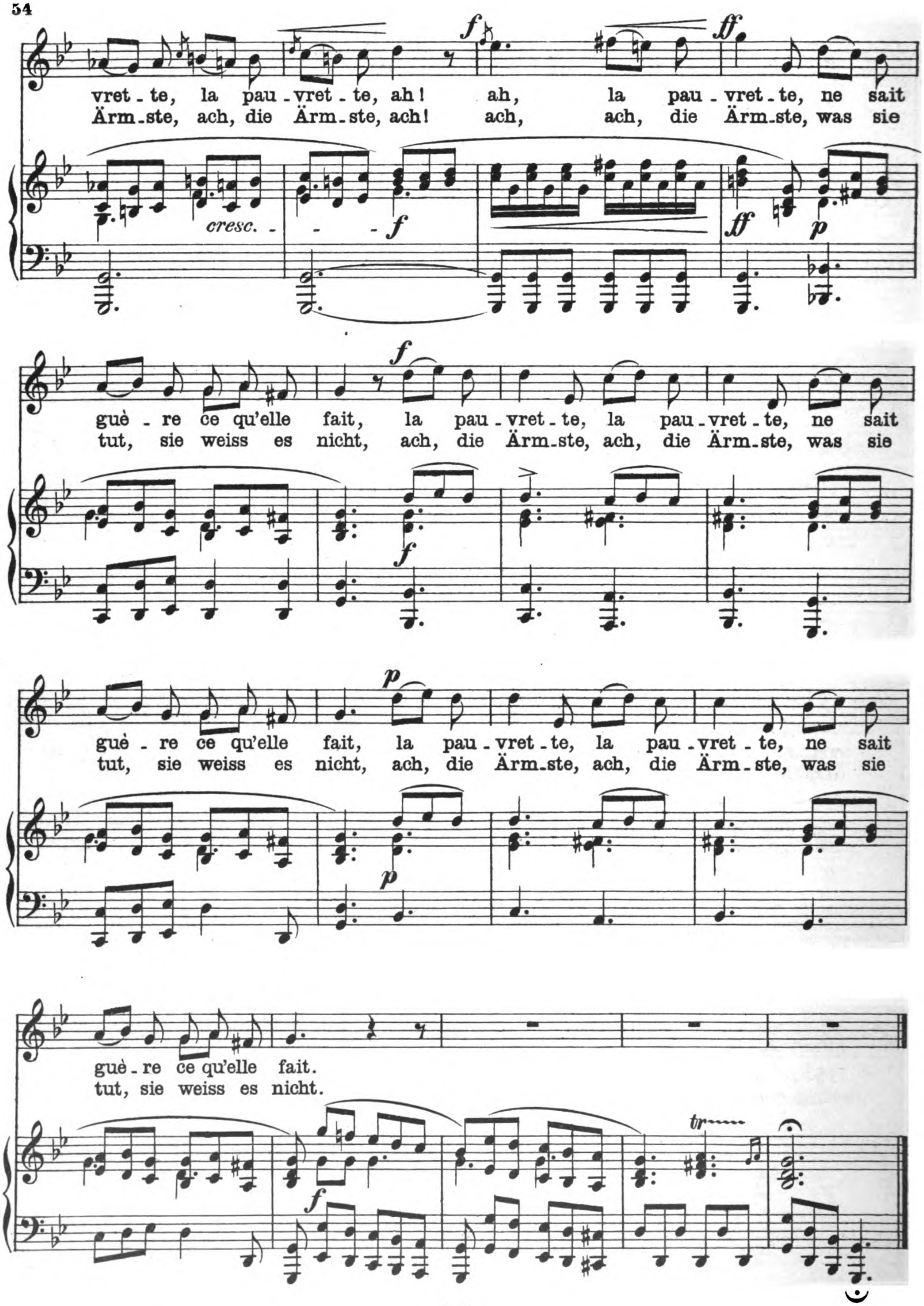
Andante.



*) Ariette aus der komischen Oper: „Le Soldat Magicien" (zuerst aufgeführt in Paris am 14 August 1760.)
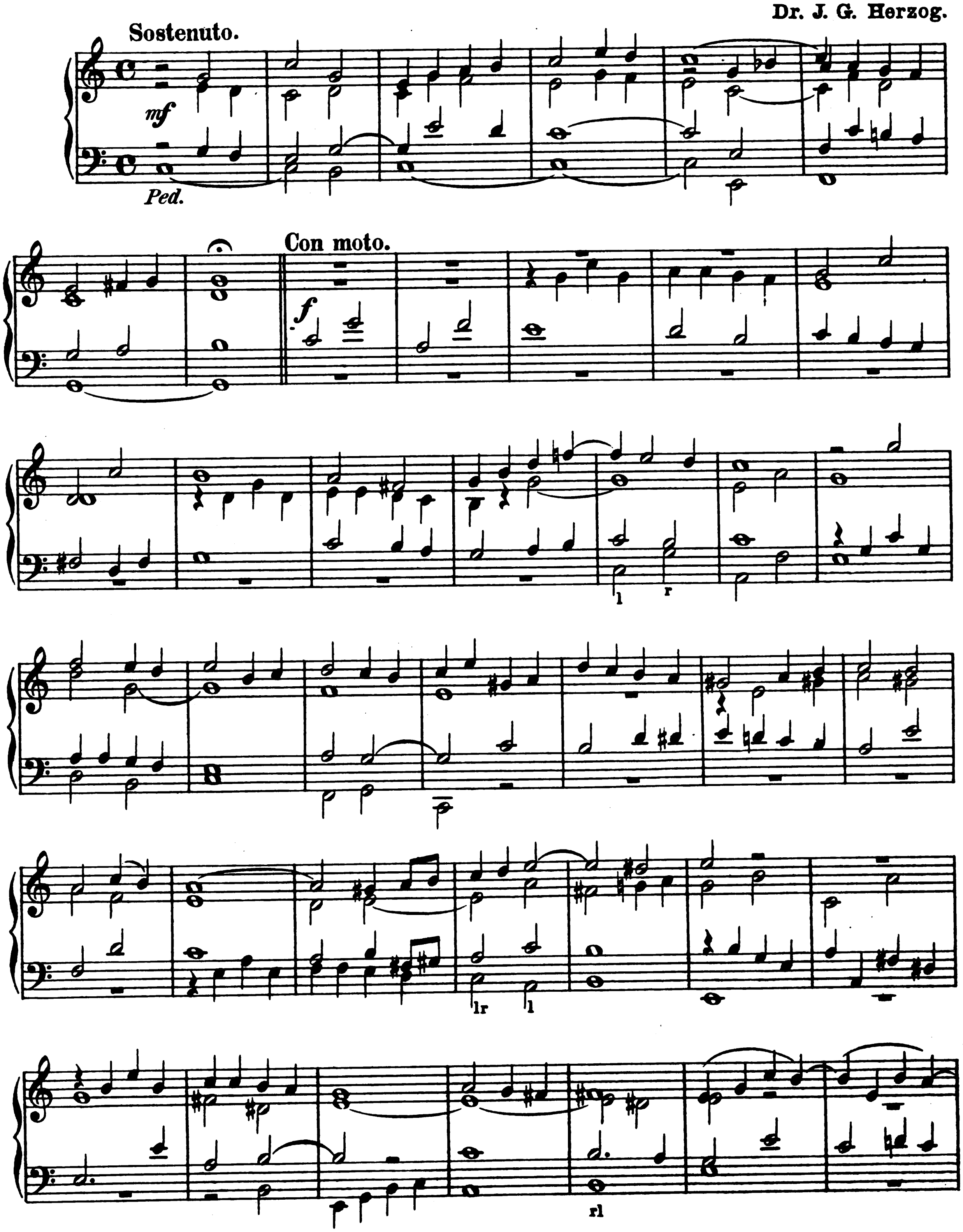

men pour pre_mier ob _ jet, ar _ dem _ ment et le sou _ hai _ te_ les plai_
Eh' in ros'_ gem Licht. Was es hof _ fet mit Ent _ zü _cken, es Er _
sirs qu'elle s'y pro _ met, la pau _ vret _ te, la pau _ vret _ te ne sait
fül _ lung sich ver_ spricht. Ach, die Ärmste, ach, die Ärmste, was sie
guè _ re ce qu'elle fait, la pau _ vret _ te, la pau _ vret _ te ne sait
tut, sie weiss es nicht, ach, die Ärmste, ach, die Ärmste, was sie
guè _ re ce qu'elle fait. Tous les
tut, sie weiss es nicht. Je _ des
f
p
tr
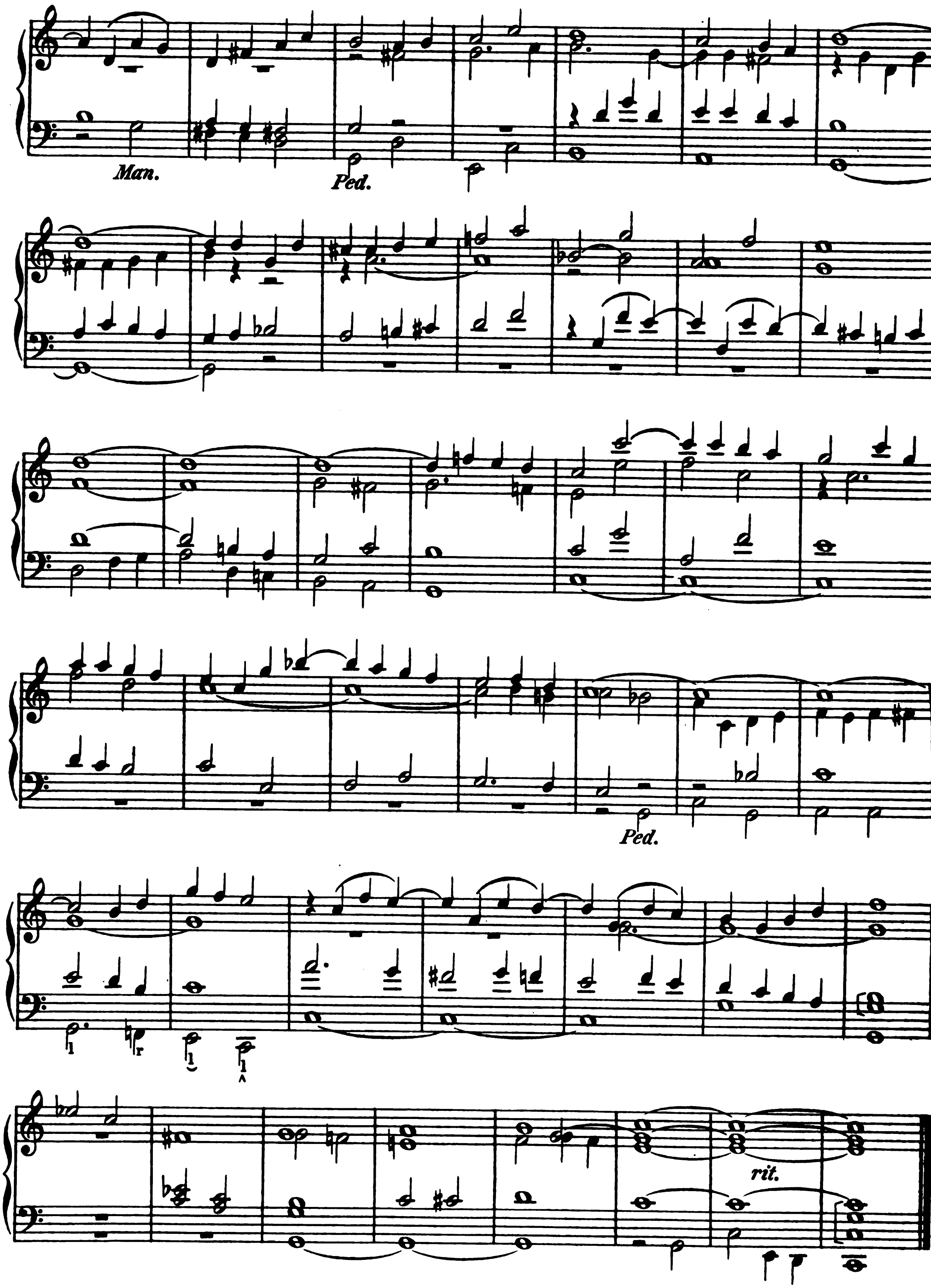

voeux d'une fil - let - te ont l'hy - men pour pre - mier ob - jet. Elle en -
Mädchens Wünsch' er - bli - cken, ach, die Eh' in ros - gem Licht. Und es
p
rêve, s'in - qui - et - te de ses dis - cours c'est le su - jet. La pau -
träumt von al - len Glü - cken, sie - het die Ge - fah - ren nicht. Ach, die
vret - te, la pau - vret - te, ne sait guè - re ce qu'elle fait. Elle en
Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, was sie tut, sie weiss es nicht. Und es
mf
rê - ve s'in - qui - et - te, elle en rê - ve s'in - qui - et - te, la pau -
träumt von al - len Glü - cken, sie - het die Ge - fah - ren nicht, ach, die
p
f
p


vret - te, la pau - vret - te, ah! ah, la pau - vret - te, ne sait
Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, ach! ach, ach, die Ärm - ste, was sie
cresc.
f
ff
p
guè - re ce qu'elle fait, la pau - vret - te, la pau - vret - te, ne sait
tut, sie weiss es nicht, ach, die Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, was sie
guè - re ce qu'elle fait, la pau - vret - te, la pau - vret - te, ne sait
tut, sie weiss es nicht, ach, die Ärm - ste, ach, die Ärm - ste, was sie
guè - re ce qu'elle fait.
tut, sie weiss es nicht.
tr

Festvorspiel.

Dr. J. G. Herzog.
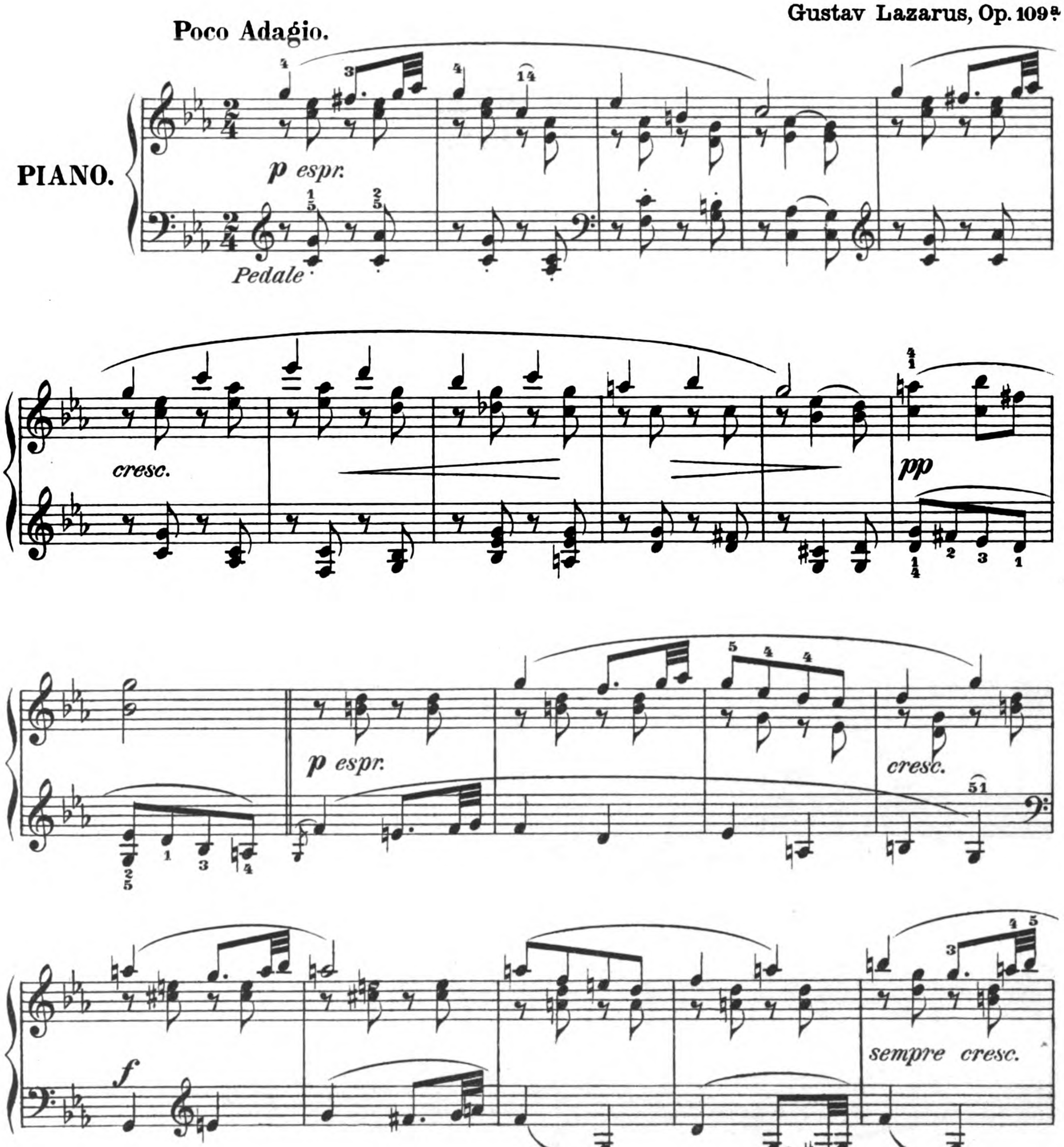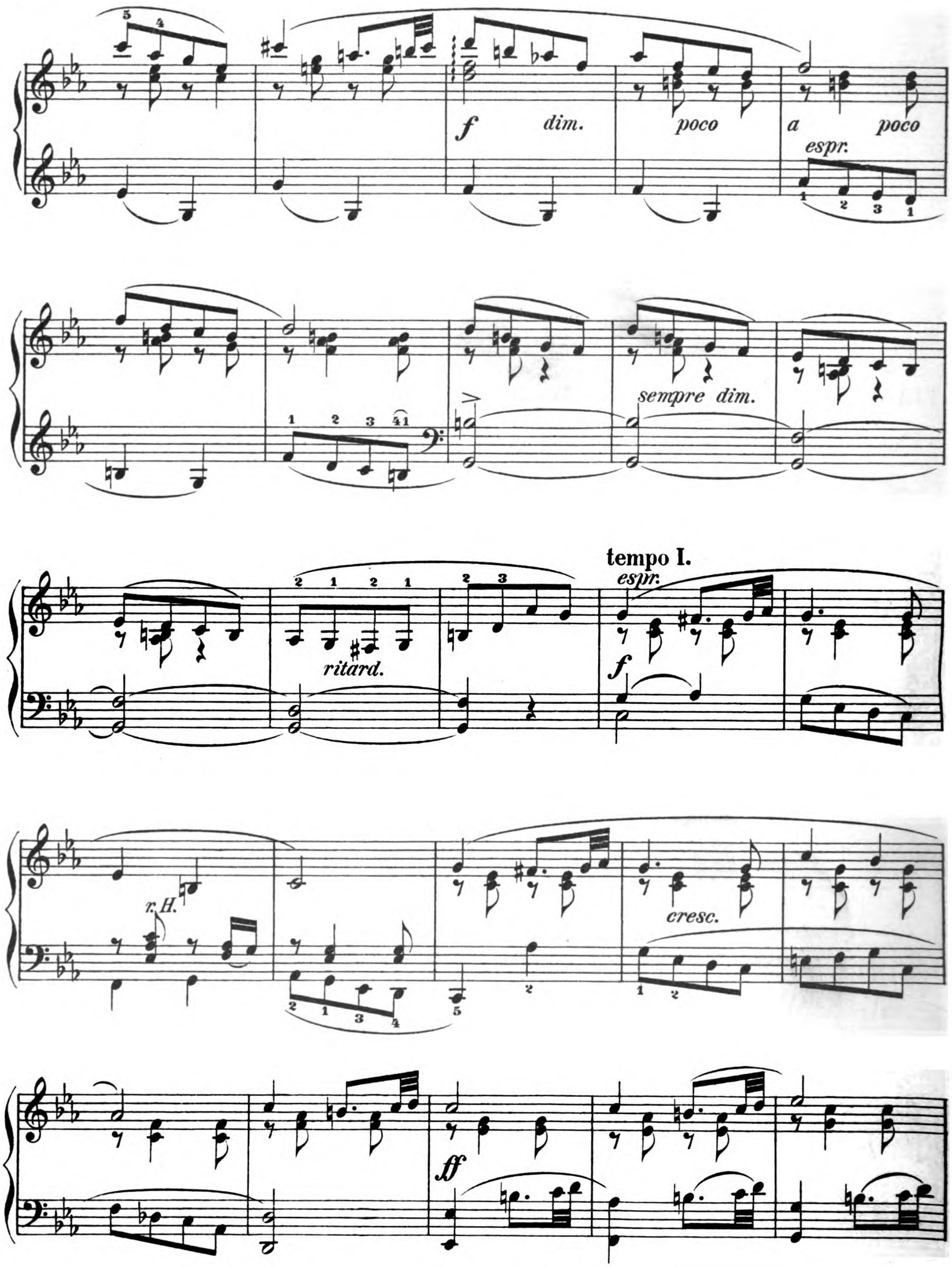



Man.
Ped.
Ped.
rit.
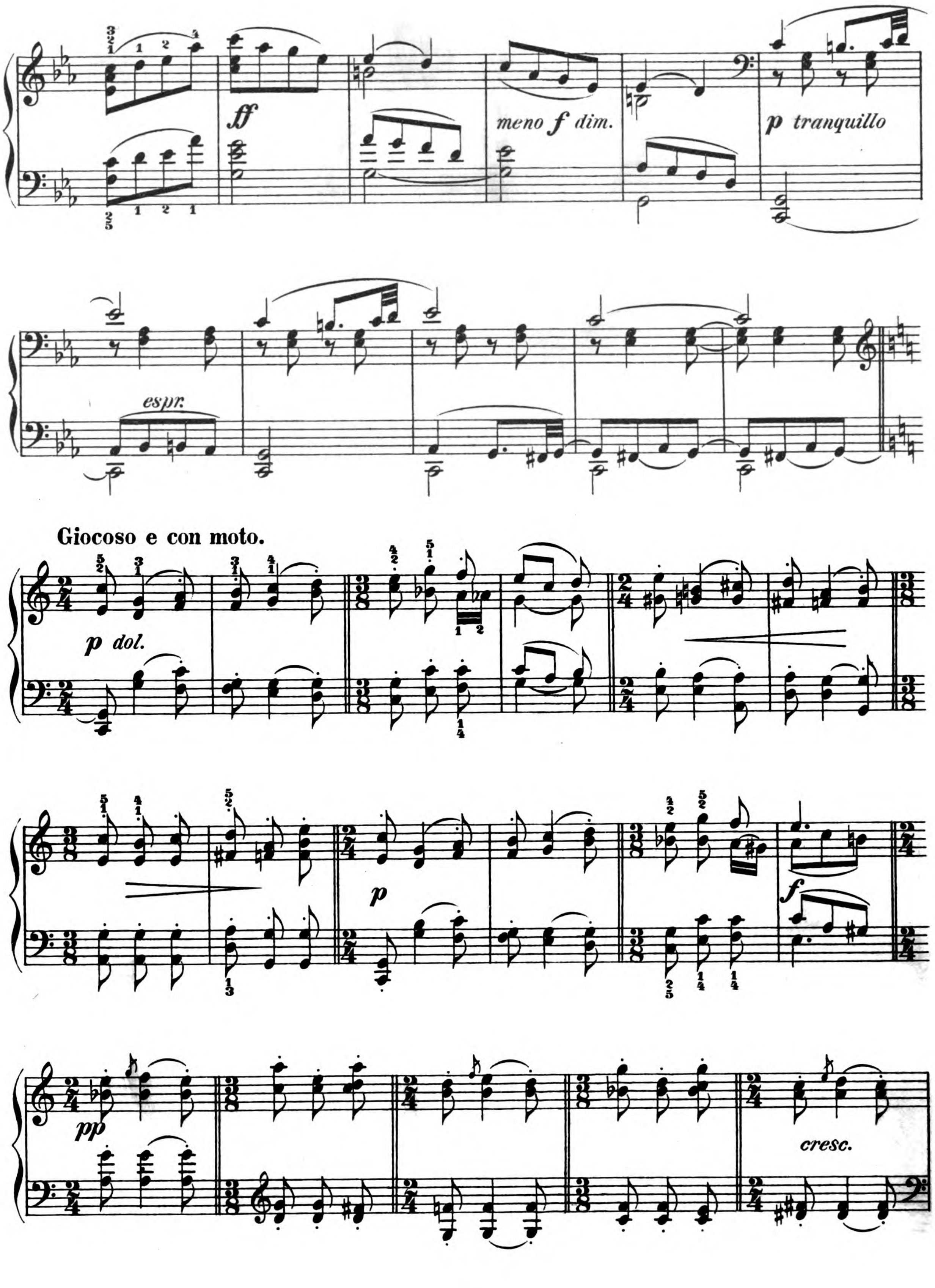
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
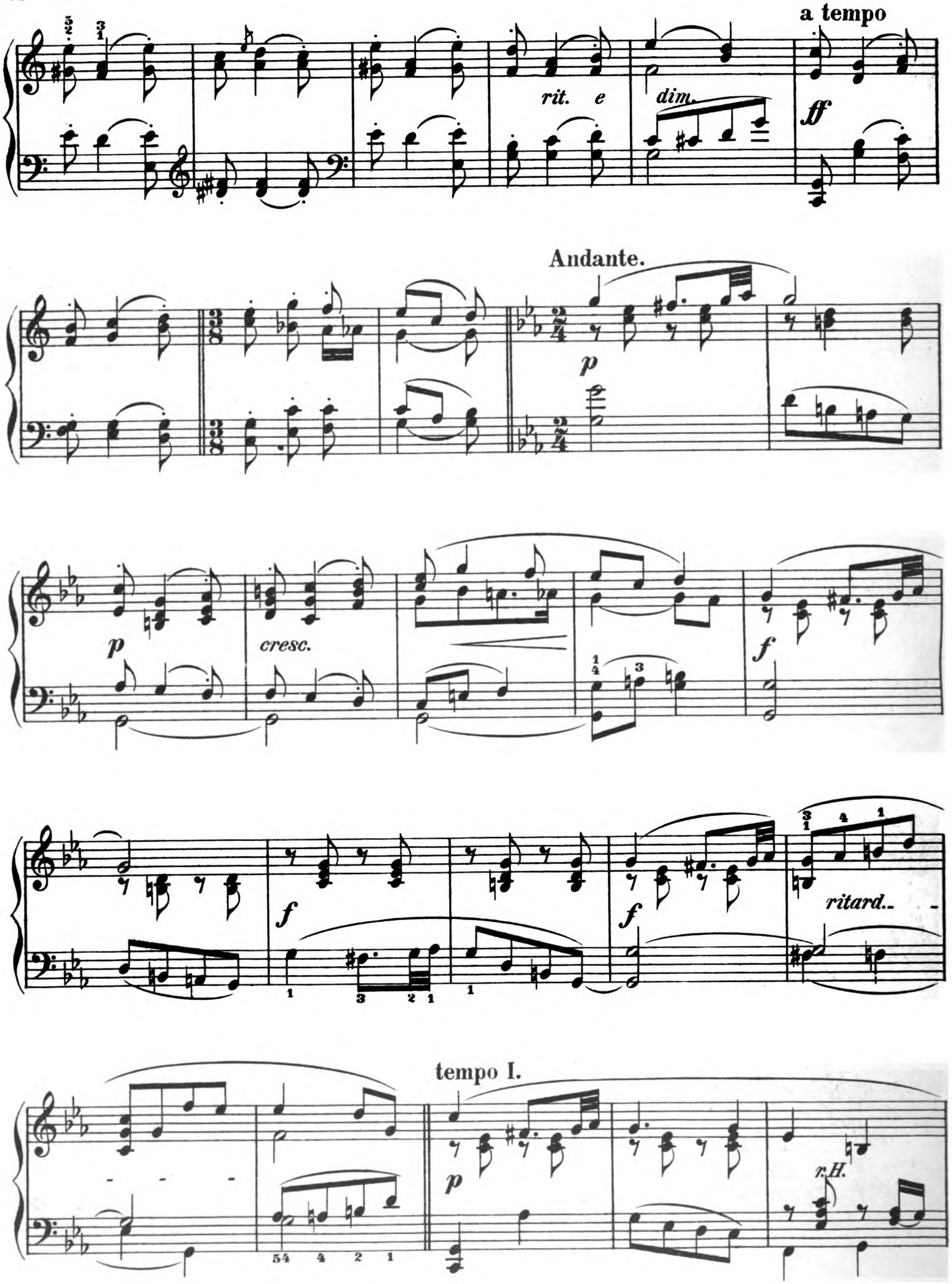
Chanson triste.
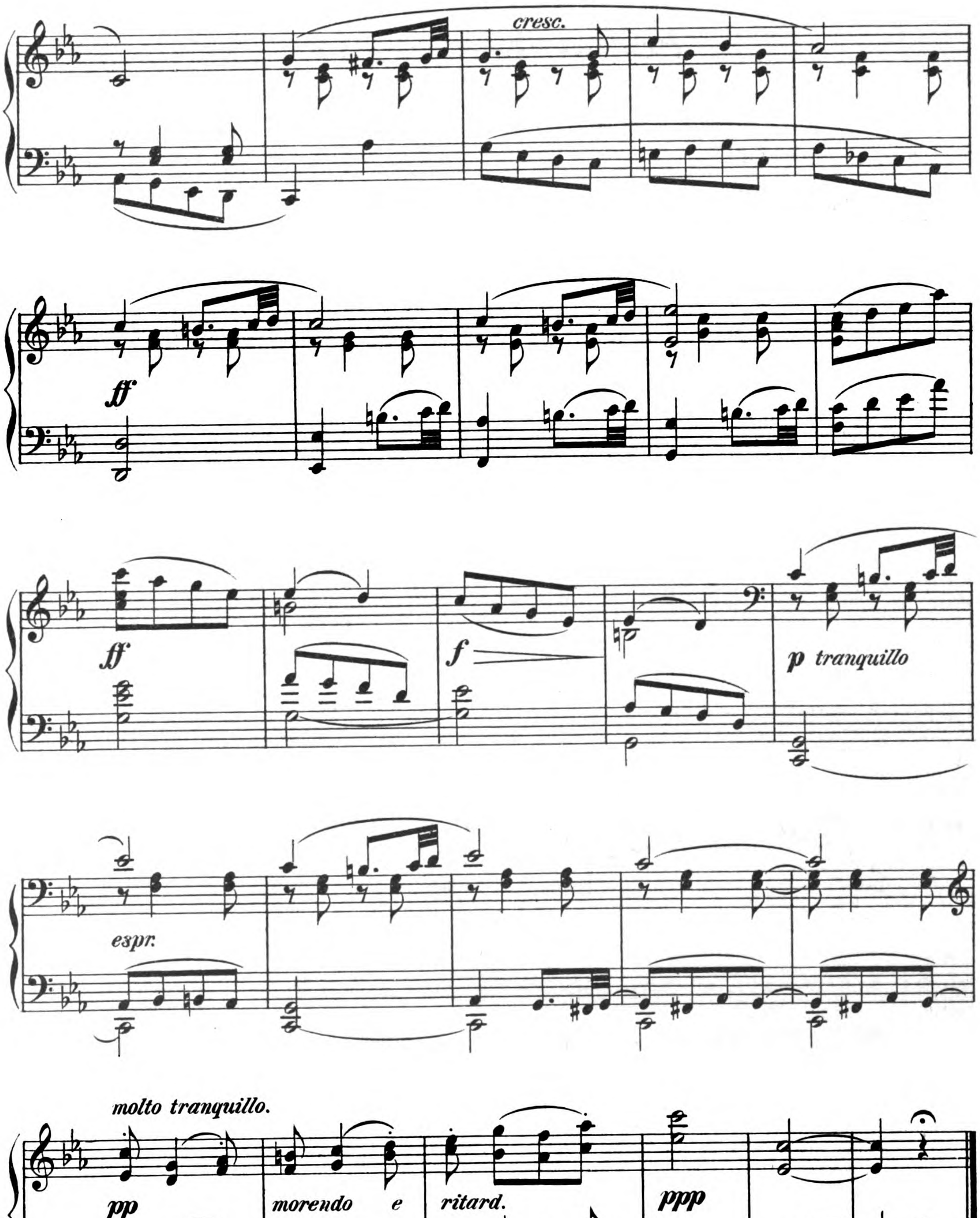
Gustav Lazarus, Op. 109a.




f
dim.
poco
a
poco
espr.
sempre dim.
ritard.
tempo I.
espr.
f
r. H.
cresc.
ff


ff
meno f dim.
p tranquillo
espr.
Giocoso e con moto.
p dol.
p
f
pp
cresc.
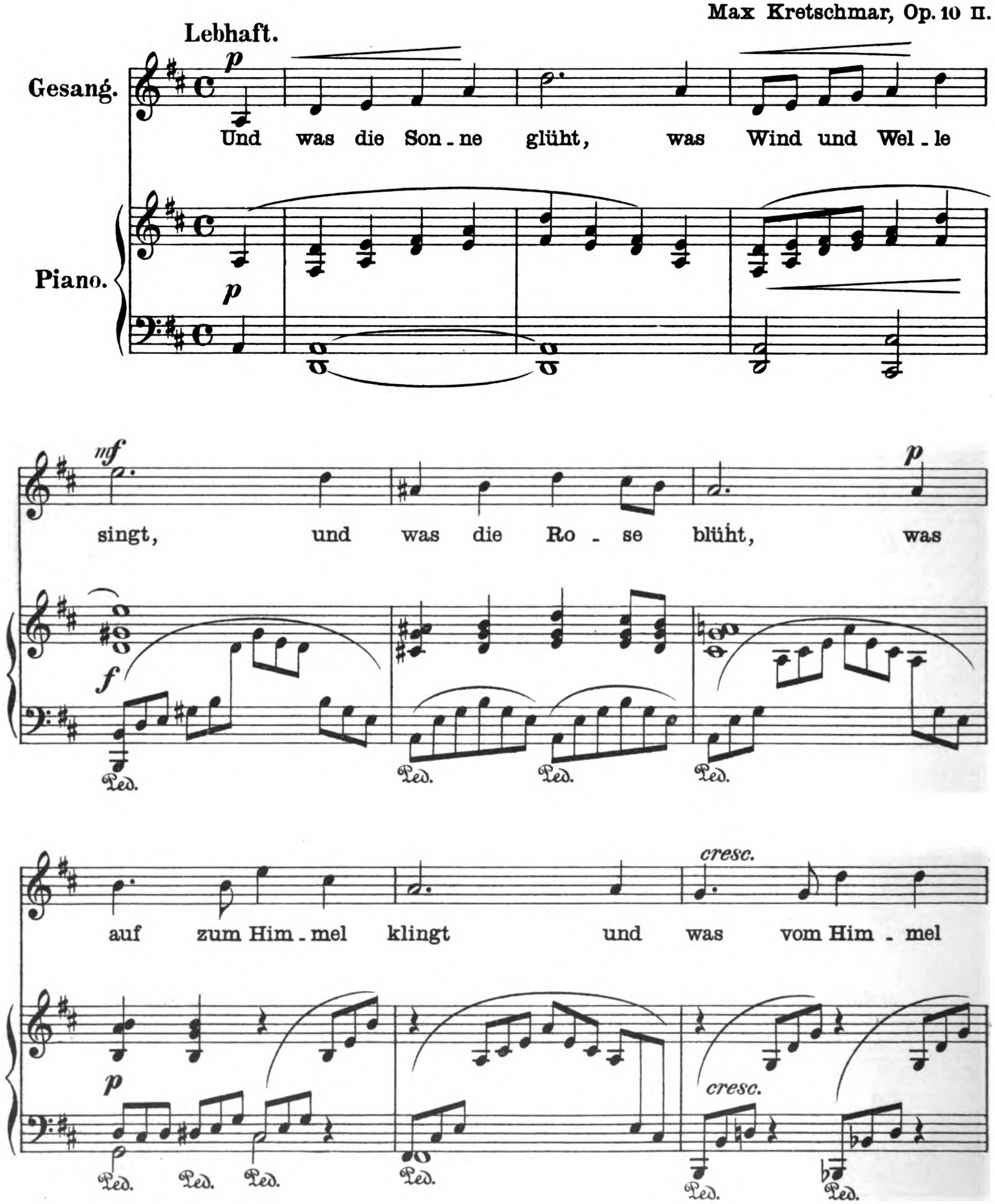

a tempo
rit. e
dim.
ff
Andante.
p
cresc.
f
ritard..
tempo I.
r.H.
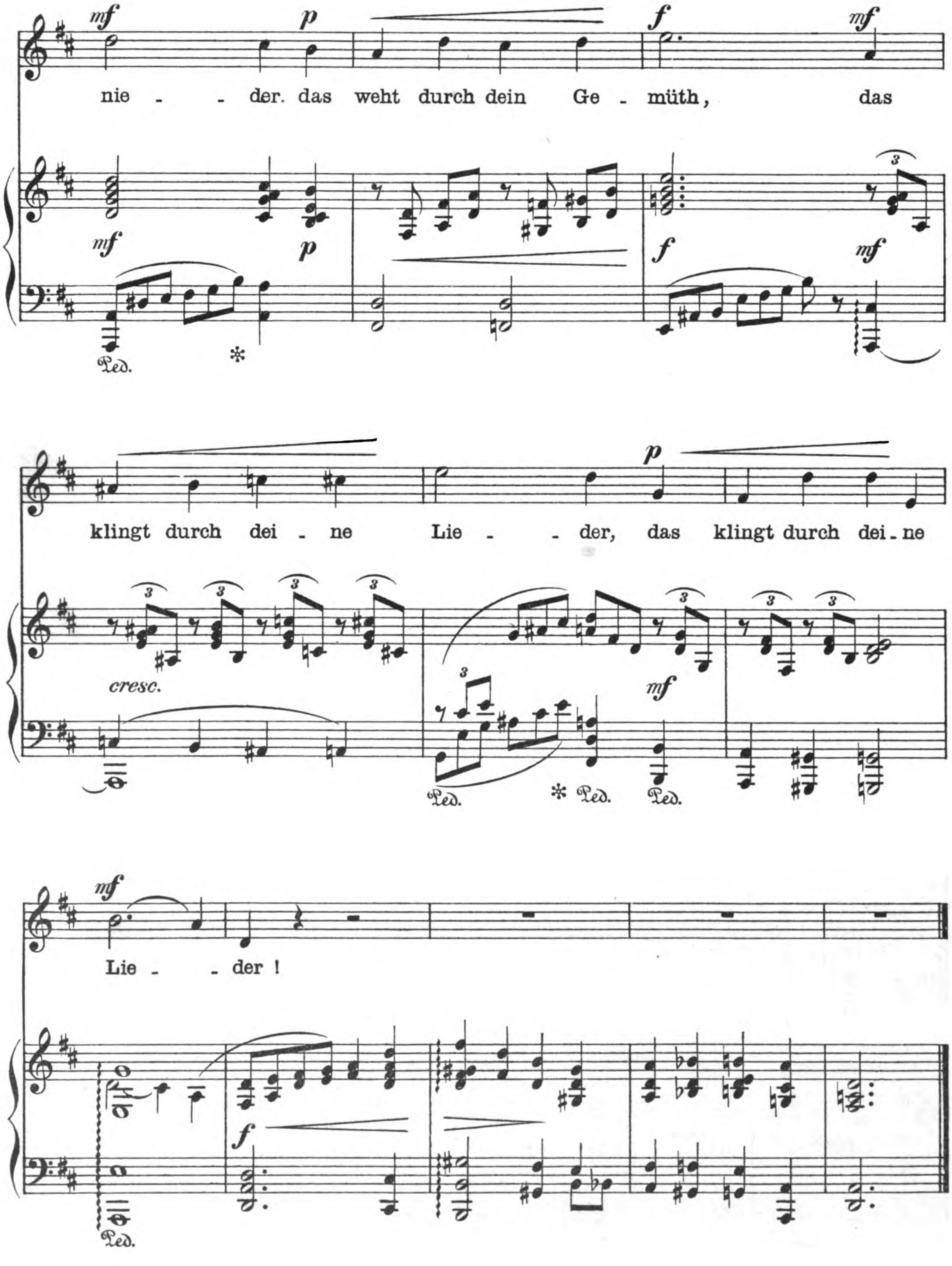

cresc.
ff
ff
f
p tranquillo
espr.
molto tranquillo.
pp
morendo e
ritard.
ppp

Und was die Sonne glüht.

(Bodenstedt.)

Max Kretschmar, Op. 10 II.



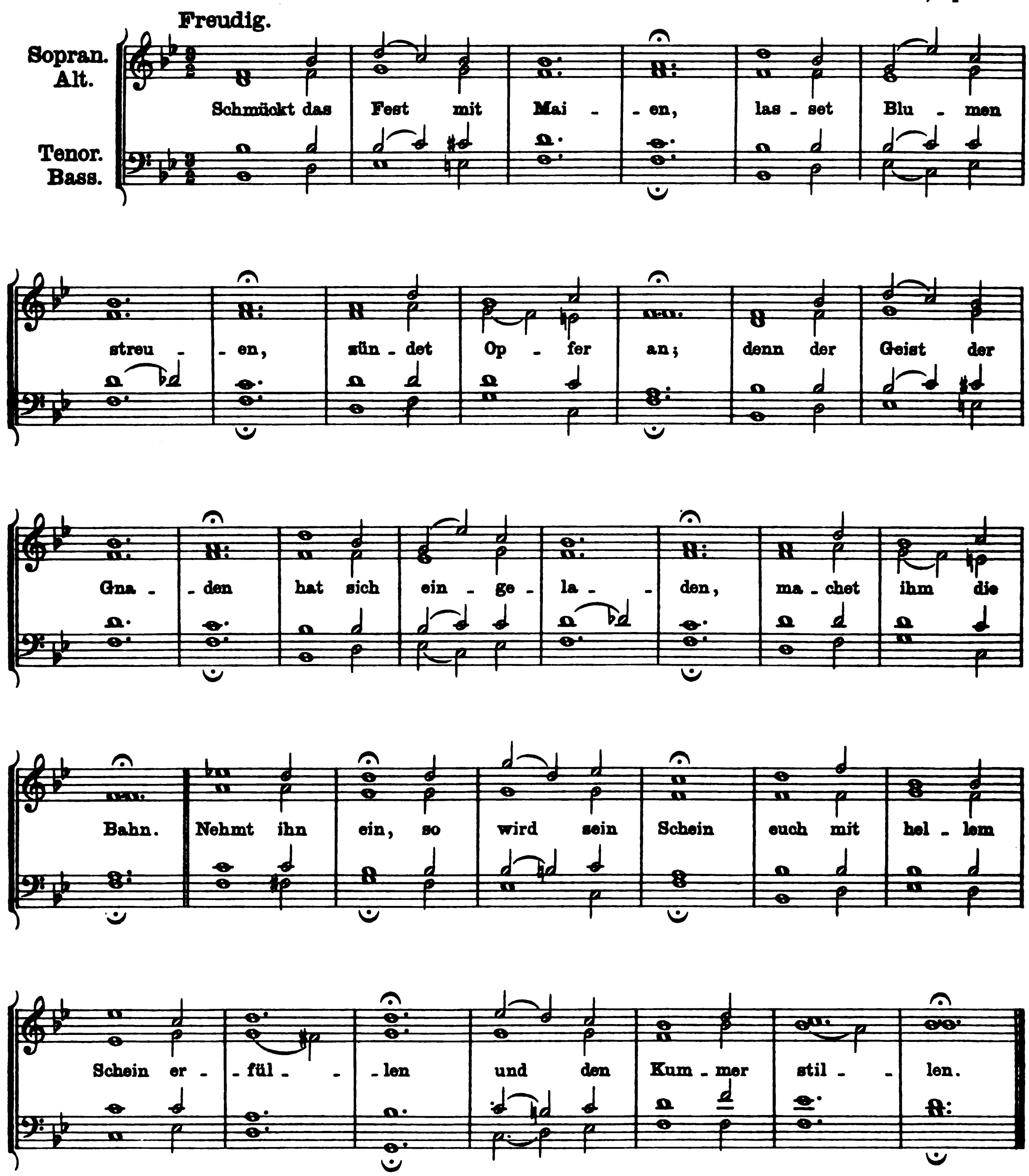


mf
p
f
mf
nie - - der. das weht durch dein Ge - müth, das
Ped.
klingt durch dei - ne Lie - - der, das klingt durch dei - ne
cresc.
Lie - - der!

Schmückt das Fest mit Maien.

(Kirchenlied.)

Richard Mertens, Op. 8 №2.

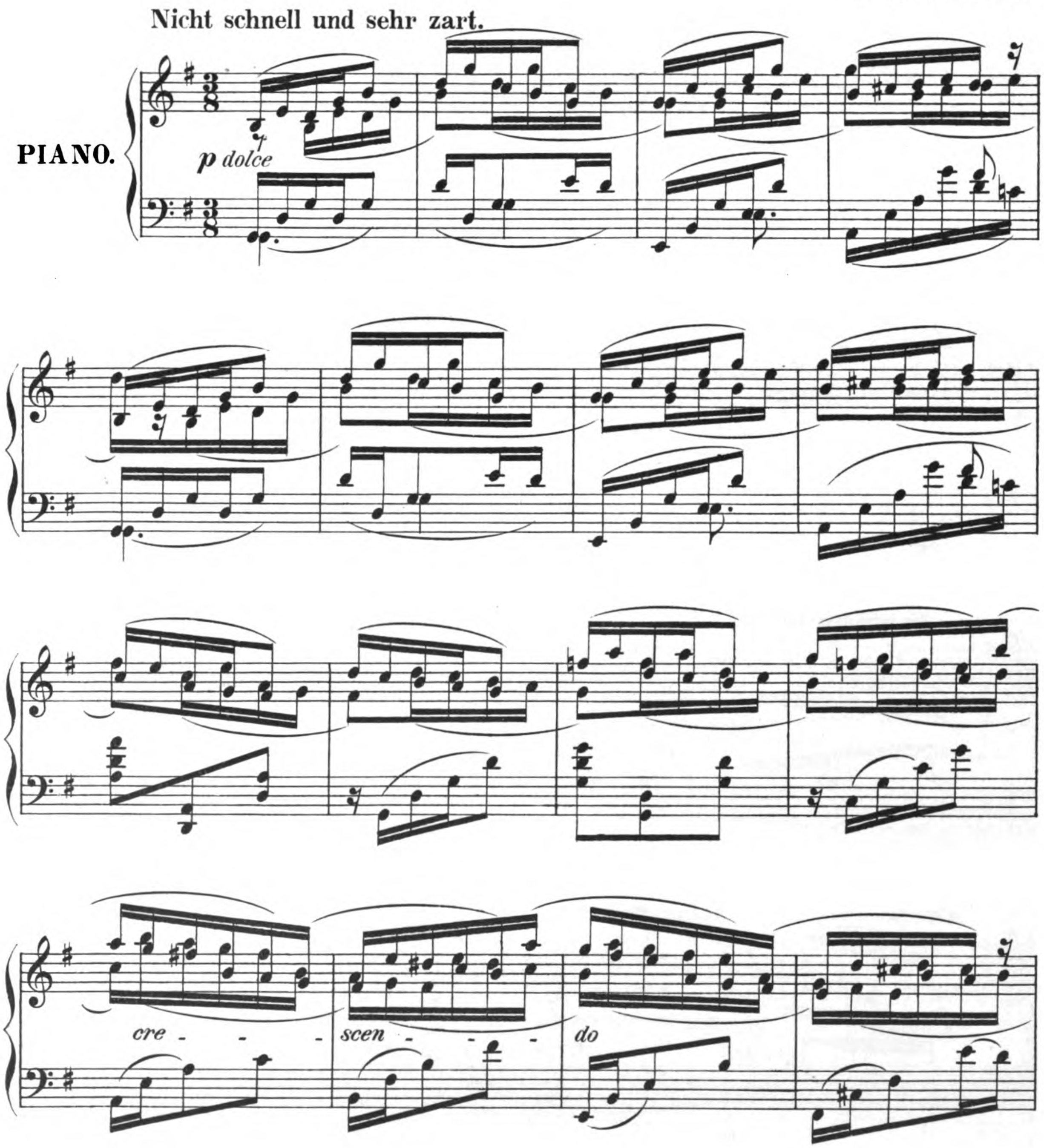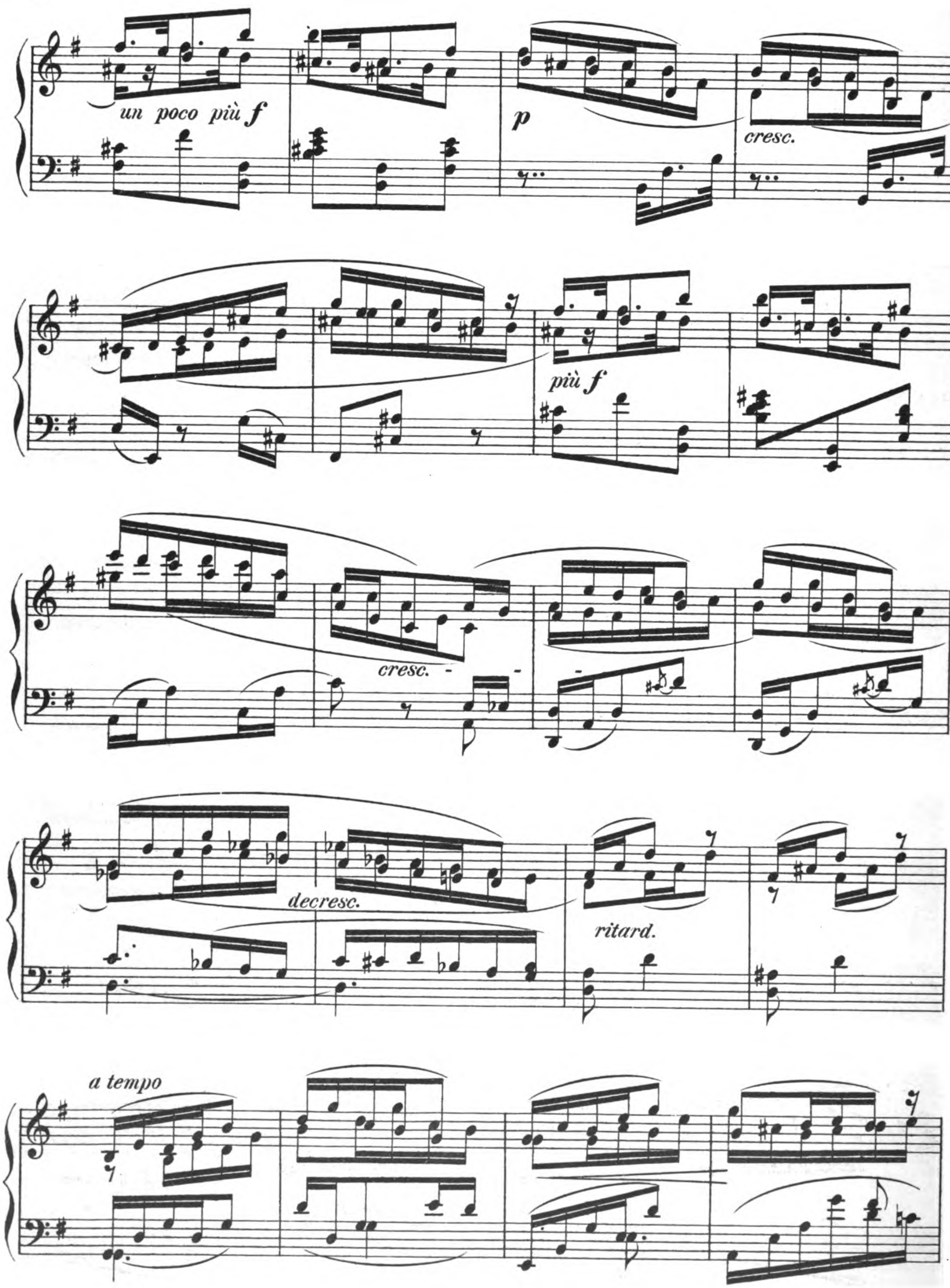


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

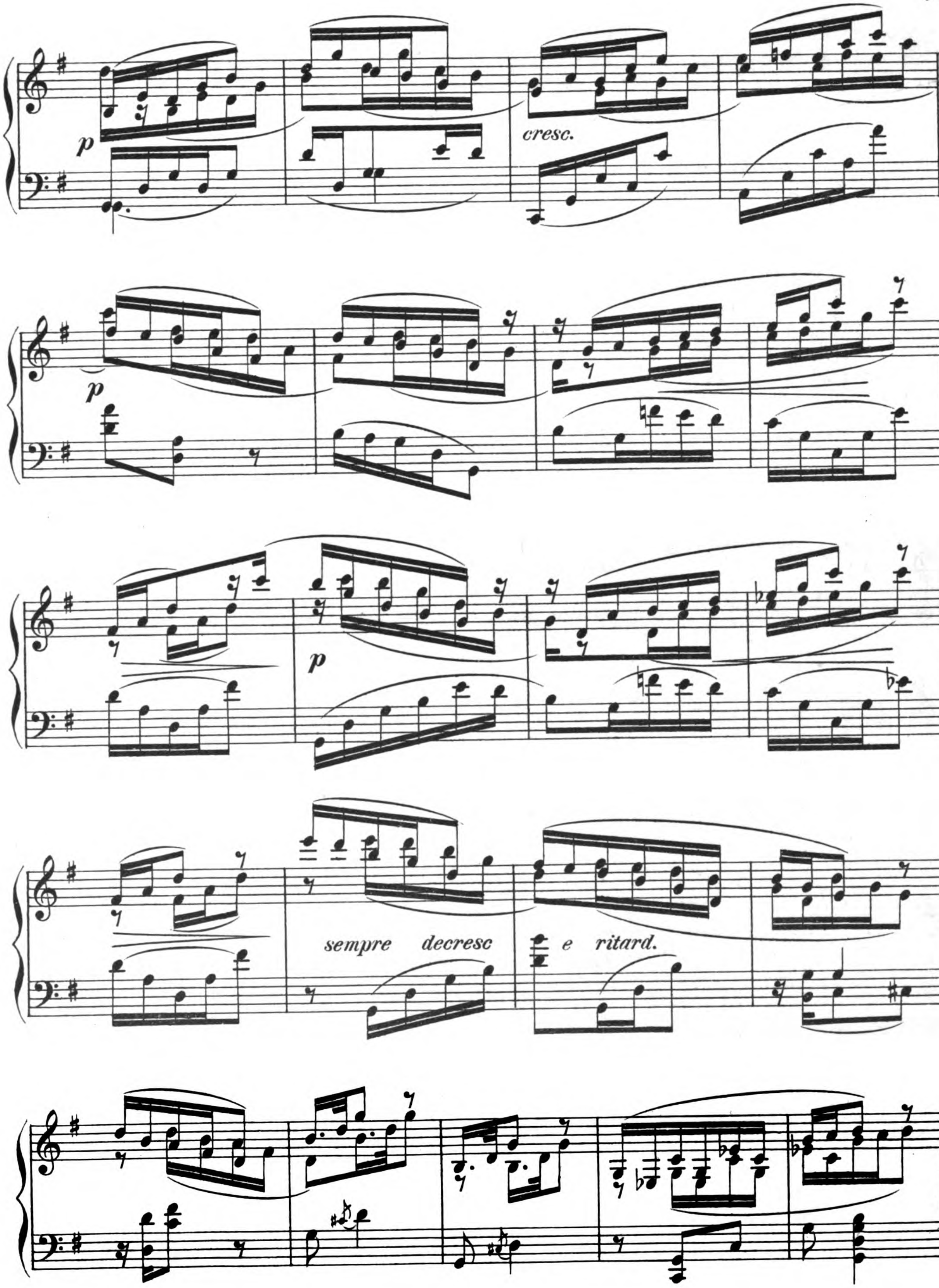
Zwiegesang.

(Canon in der Prime.)

Stephan Krehl.




un poco più f
p
cresc.
più f
cresc.
decresc.
ritard.
a tempo
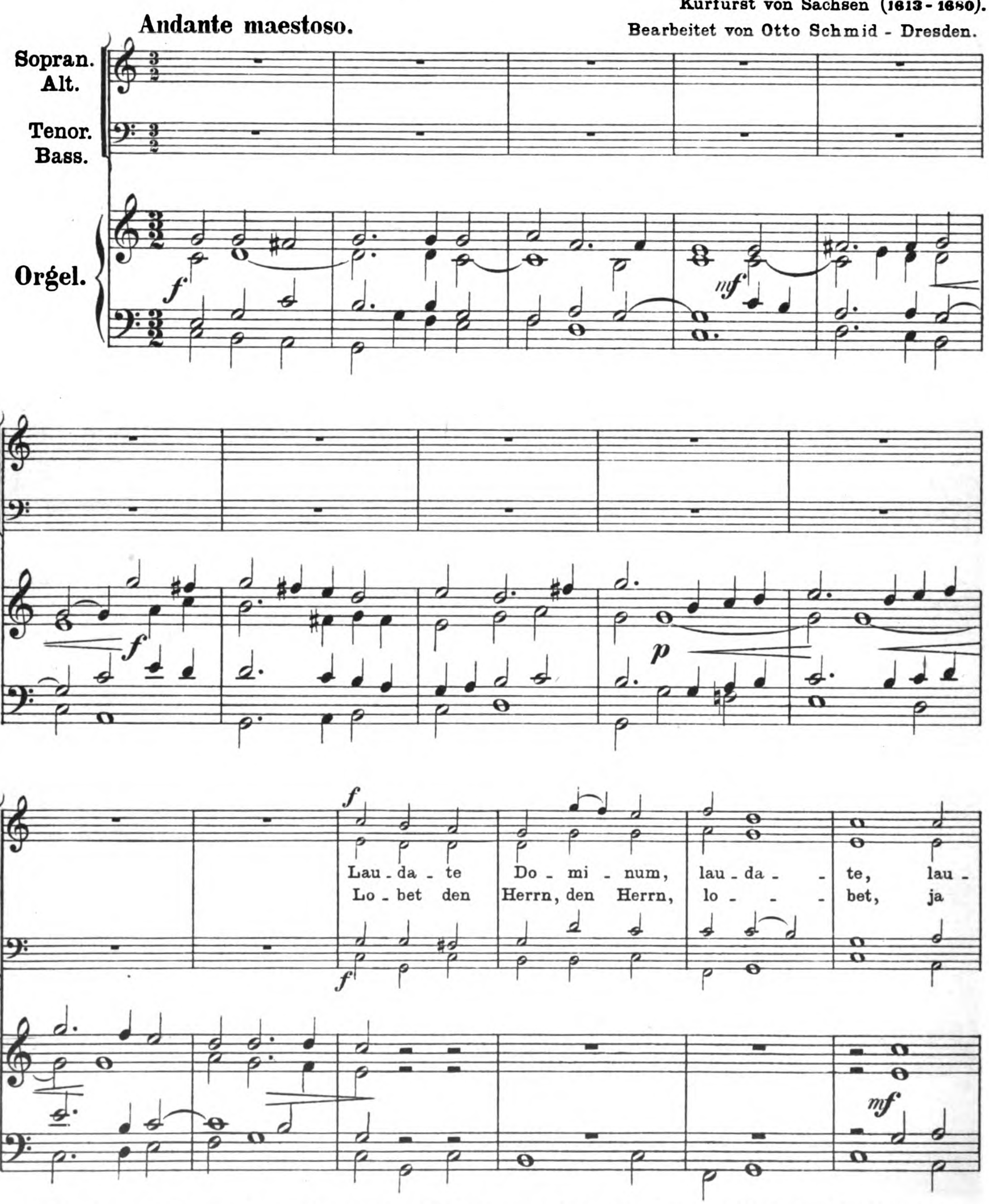

p
cresc.
p
p
sempre decresc e ritard.

Laudate Dominum.*)
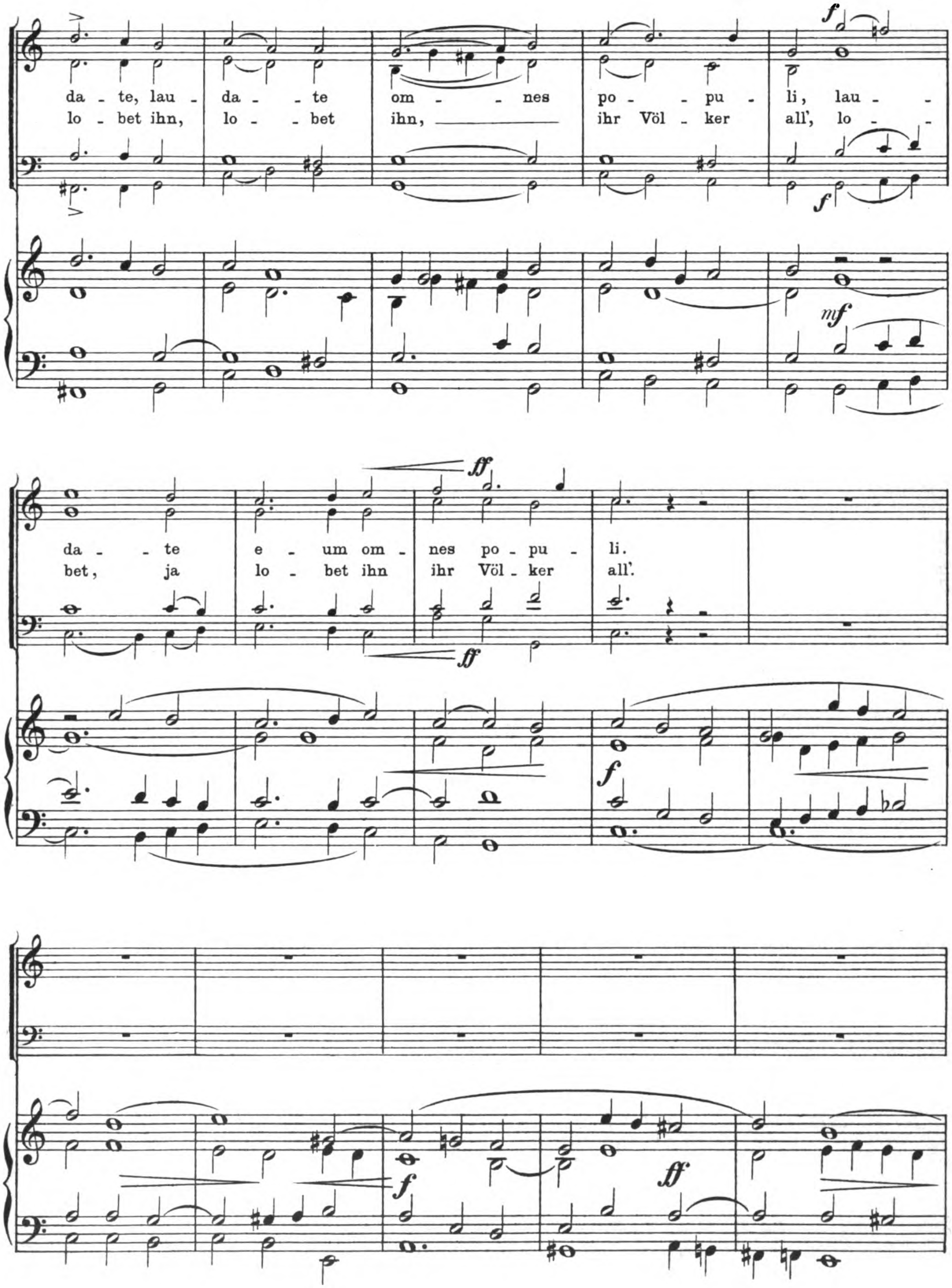
(Lobet den Herrn.)
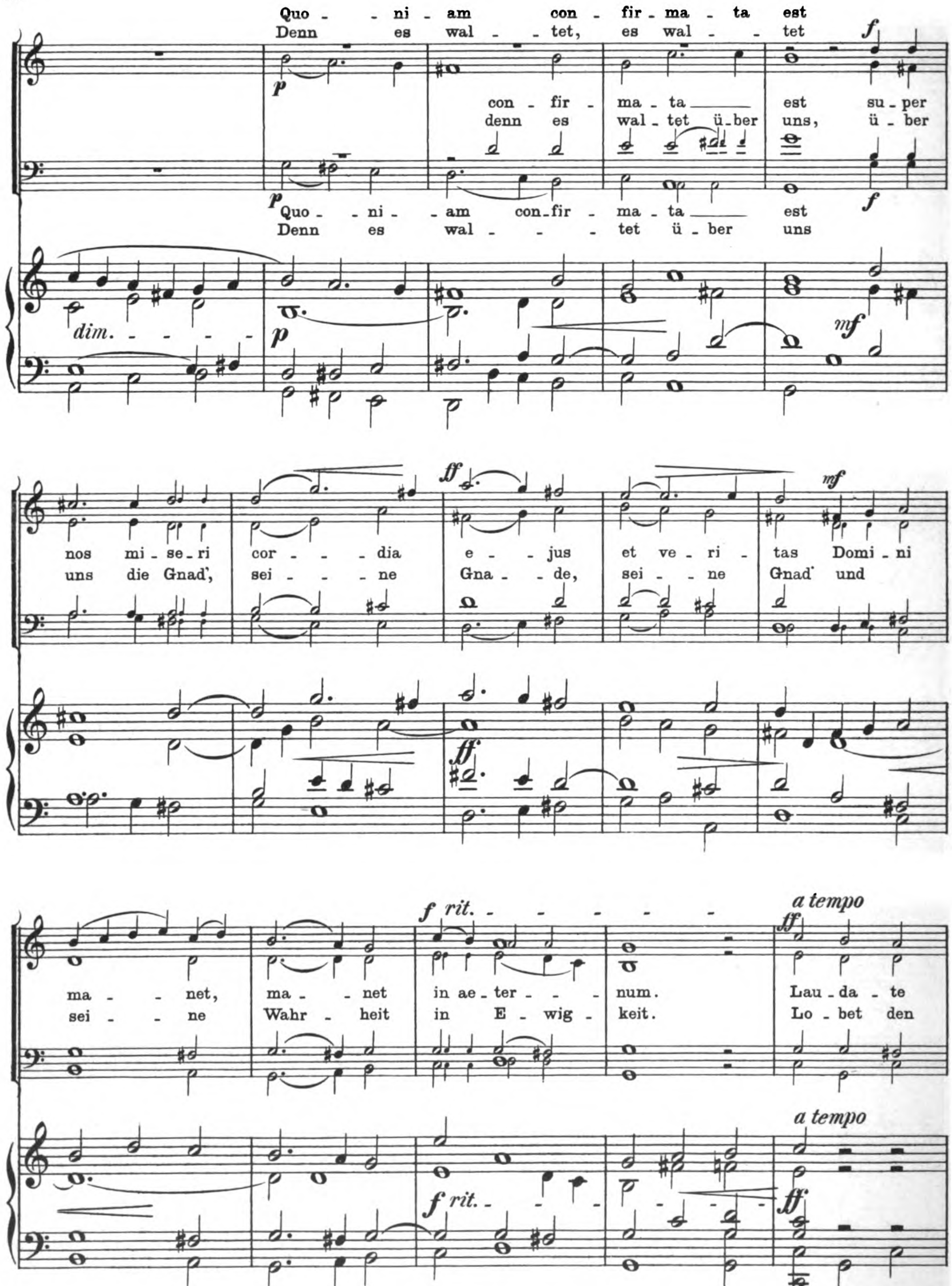
Psalm 117.
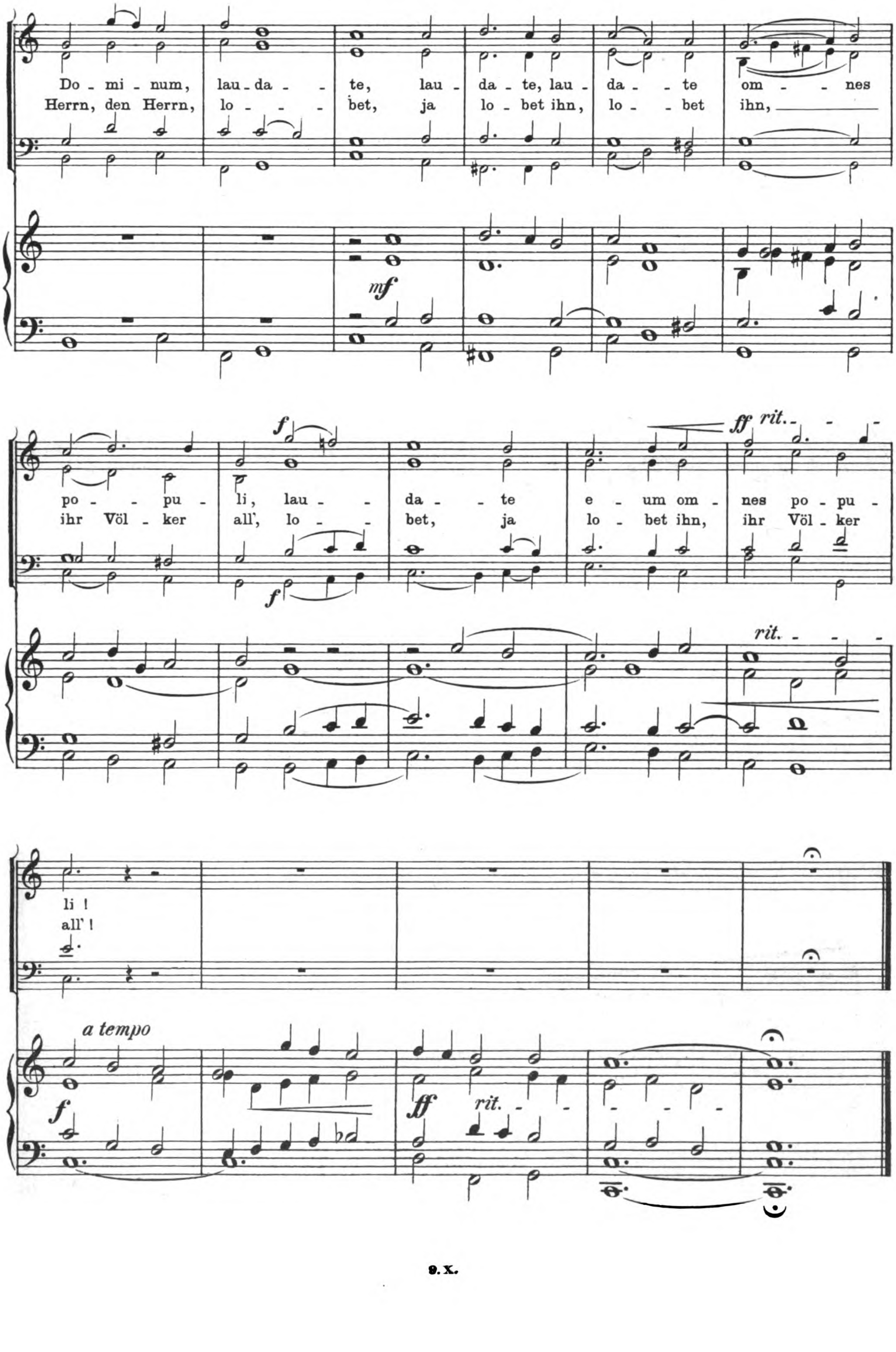
Johann Georg II
Kurfürst von Sachsen (1613 - 1680).
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.



*) Diese Composition wurde „mit Trompeten u. Pauken" am 31. Mai 1673, dem 60. Geburtstag des hohen Autors, in der Schlosskapelle zu Dresden beim Frühgottesdienst zum Introitus aufgeführt, weiterhin am 2. Februar 1678, dem Feste Mariä Reinigung, u. am 2. November 1679 zur Feier des Nimwegener Friedens.


da - te, lau - da - te om - nes po - pu - li, lau -
lo - bet ihn, lo - bet ihn, ihr Völ - ker all', lo -
da - te e - um om - nes po - pu - li.
bet, ja lo - bet ihn ihr Völ - ker all'.
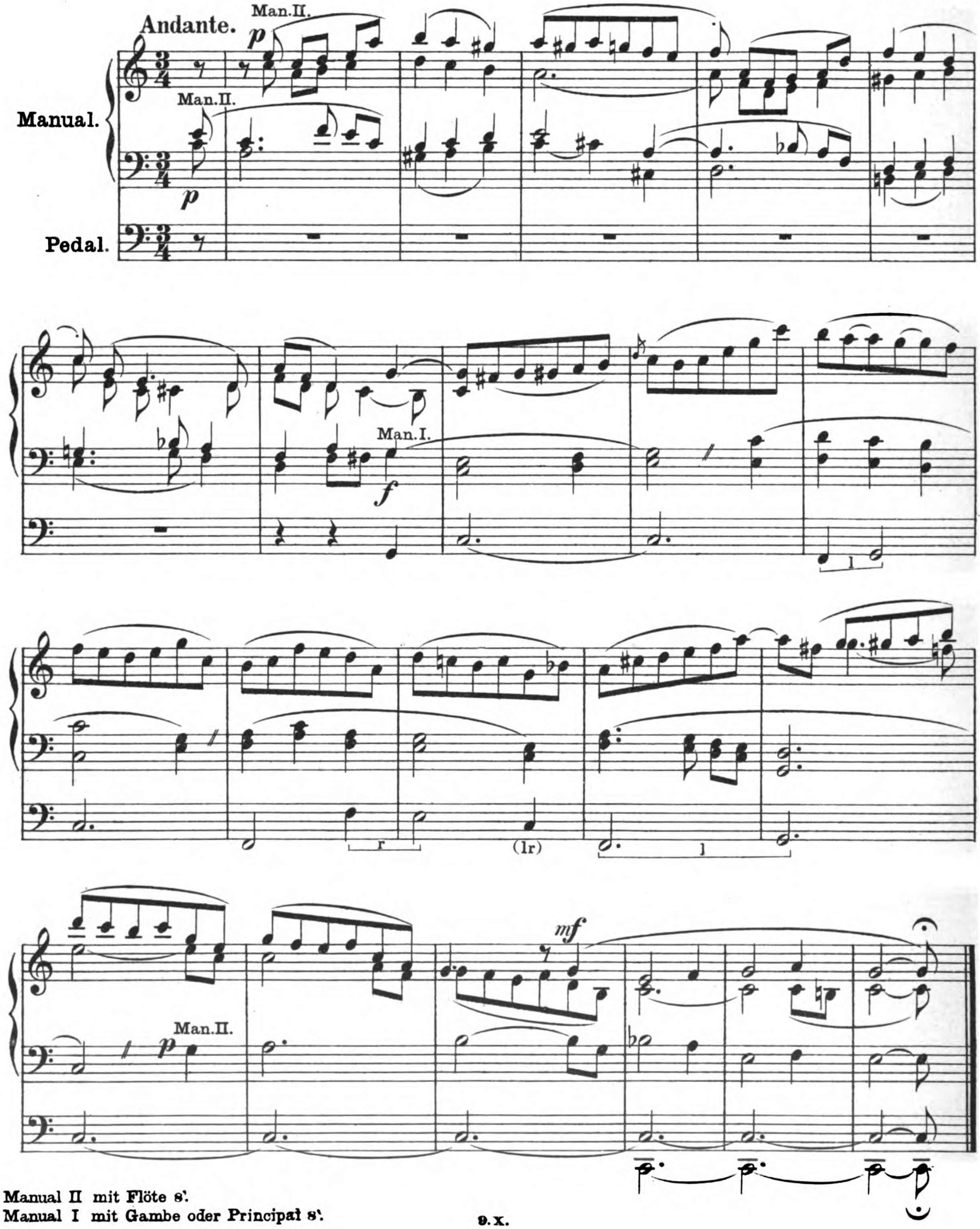

Quo - ni - am con - fir - ma - ta est
Denn es wal - tet, es wal - tet
con - fir - ma - ta est su - per
denn es wal - tet ü - ber uns, ü - ber
Quo - ni - am con - fir - ma - ta est
Denn es wal - tet ü - ber uns
dim.
nos mi - se - ri cor - dia e - jus et ve - ri - tas Domi - ni
uns die Gnad', sei - ne Gna - de, sei - ne Gnad' und
ma - net, ma - net in ae - ter - num. Lau - da - te
sei - ne Wahr - heit in E - wig - keit. Lo - bet den
f rit.
a tempo


Do - mi - num, lau - da - te, lau - da - te, lau - da - te om - nes
Herrn, den Herrn, lo - bet, ja lo - bet ihn, lo - bet ihn,
mf
f
ff rit.
po - pu - li, lau - da - te e - um om - nes po - pu -
ihr Völ - ker all', lo - bet, ja lo - bet ihn, ihr Völ - ker
rit.
li !
all' !
a tempo
f
ff
rit.

Vorspiel

zu: „Ich bete an die Macht der Liebe.“

A. Hänlein.
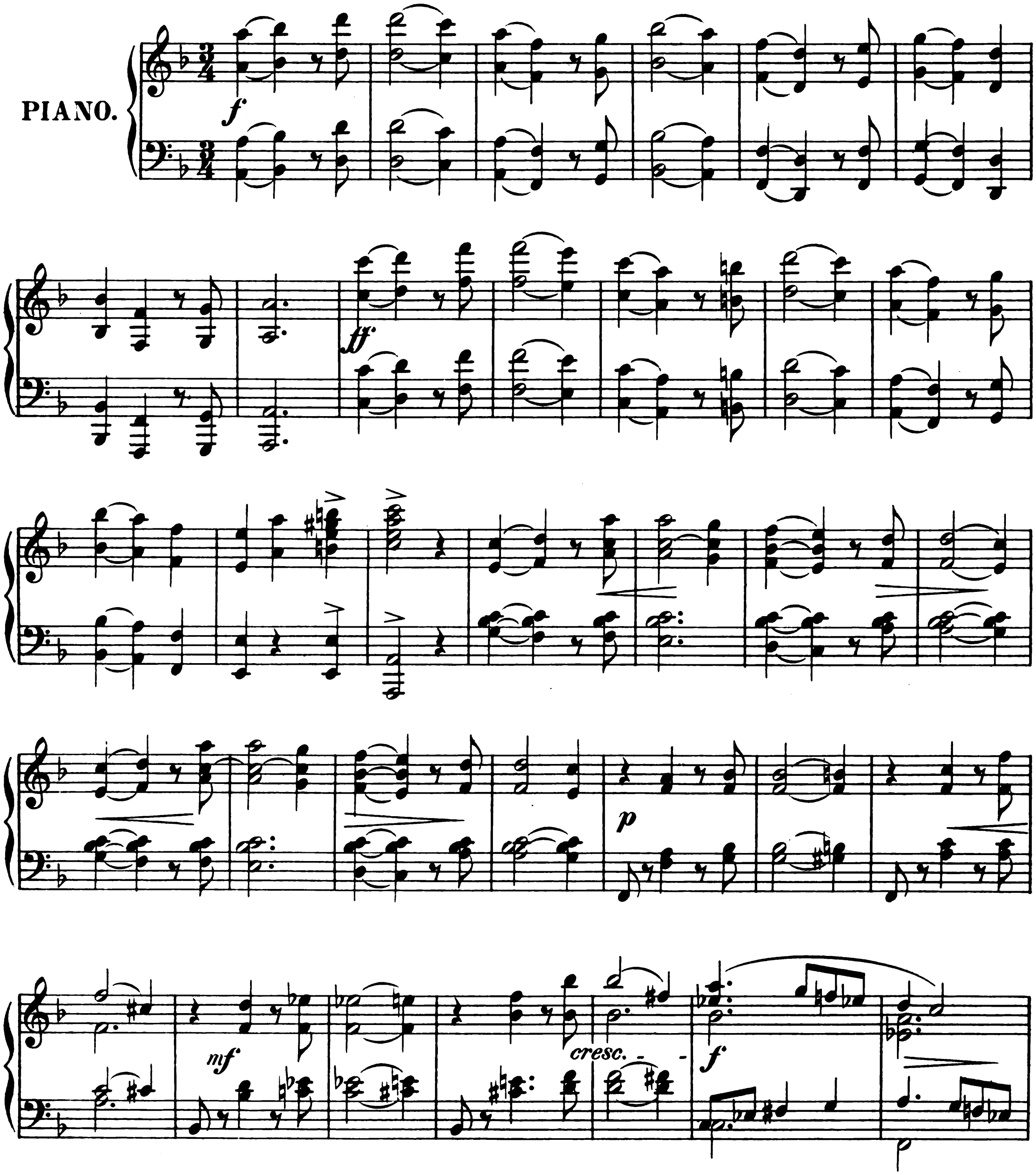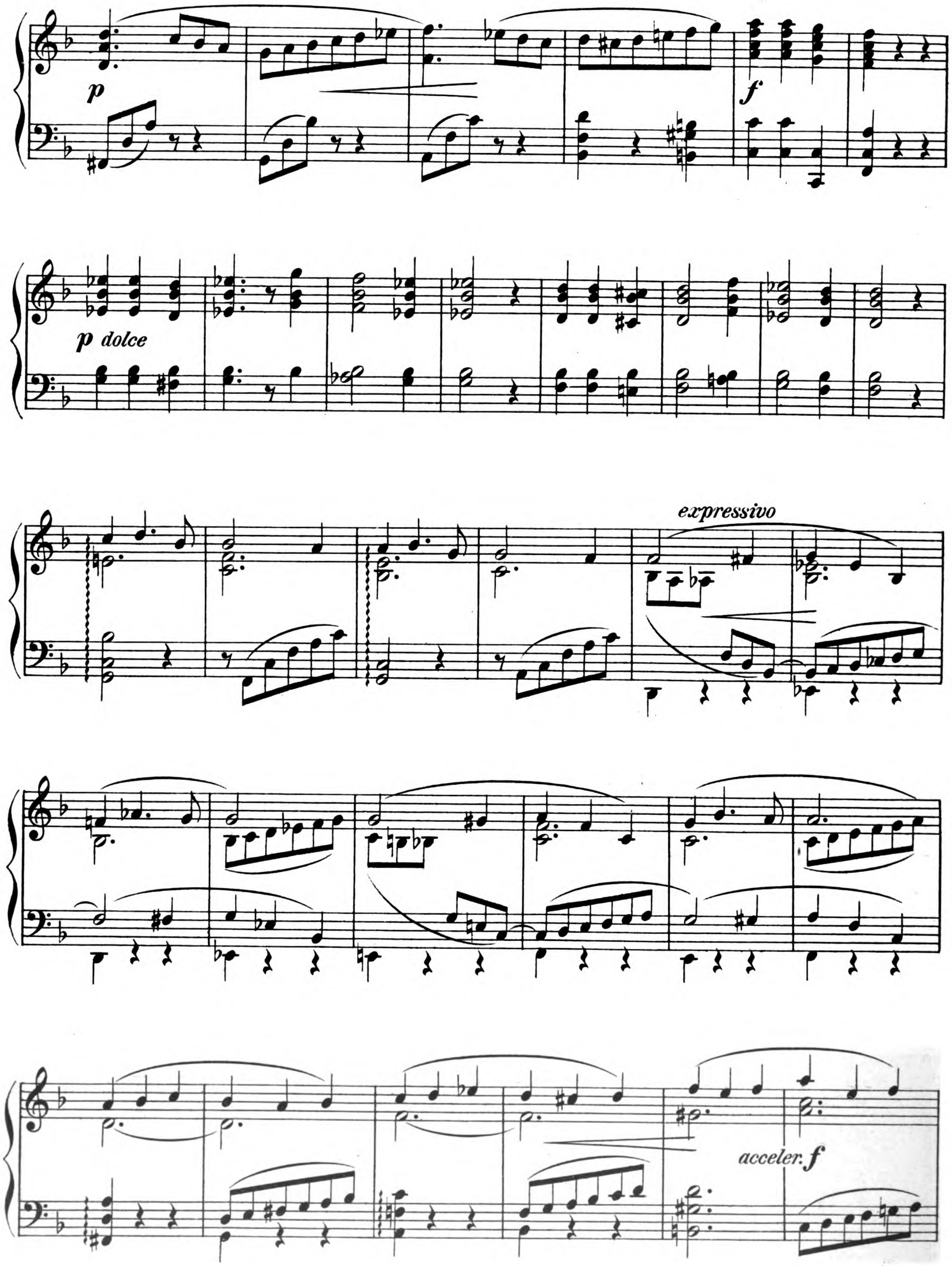


Manual II mit Flöte 8'.
Manual I mit Gambe oder Principal 8'.
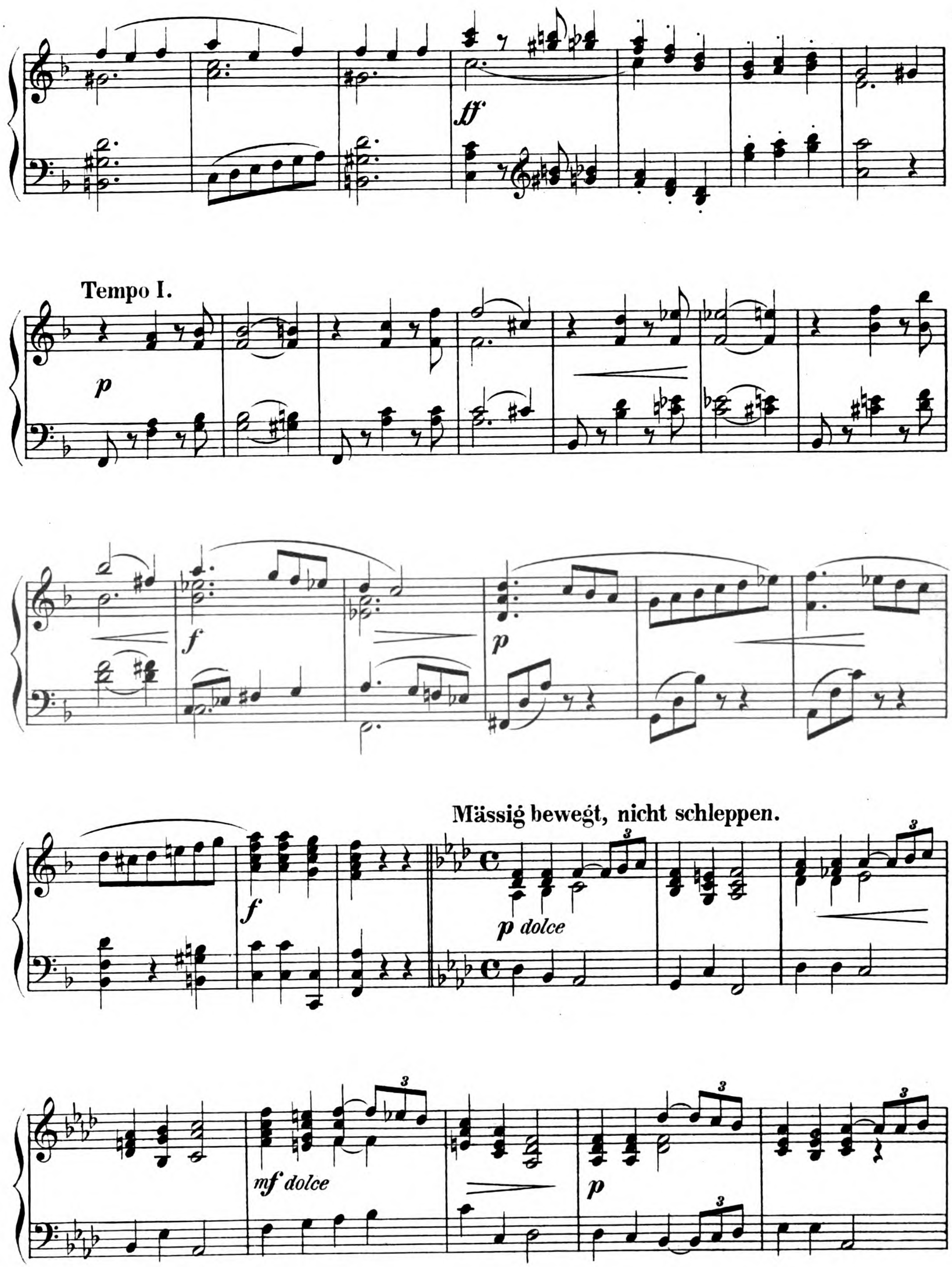
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
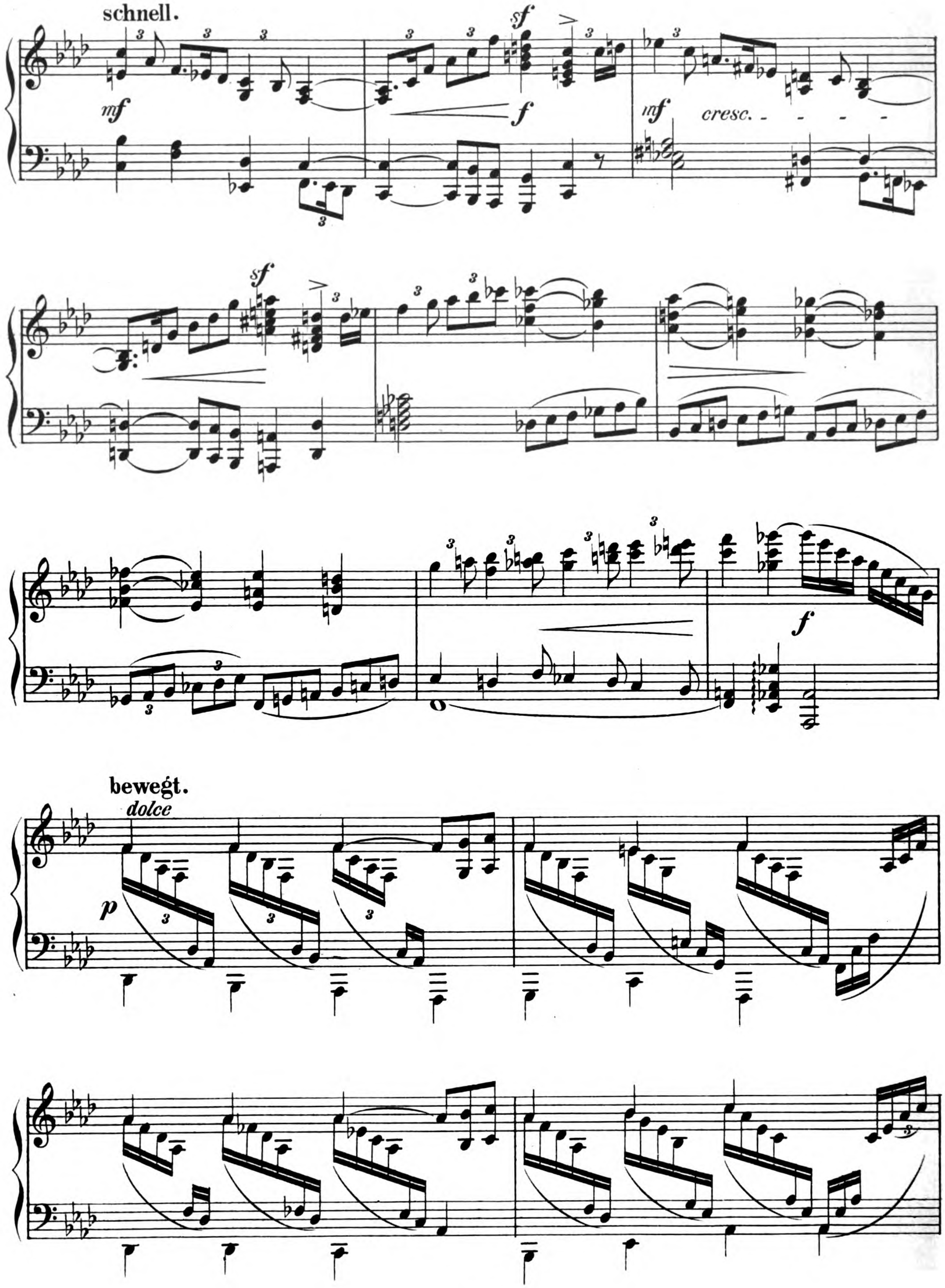
Allegro con fuoco.
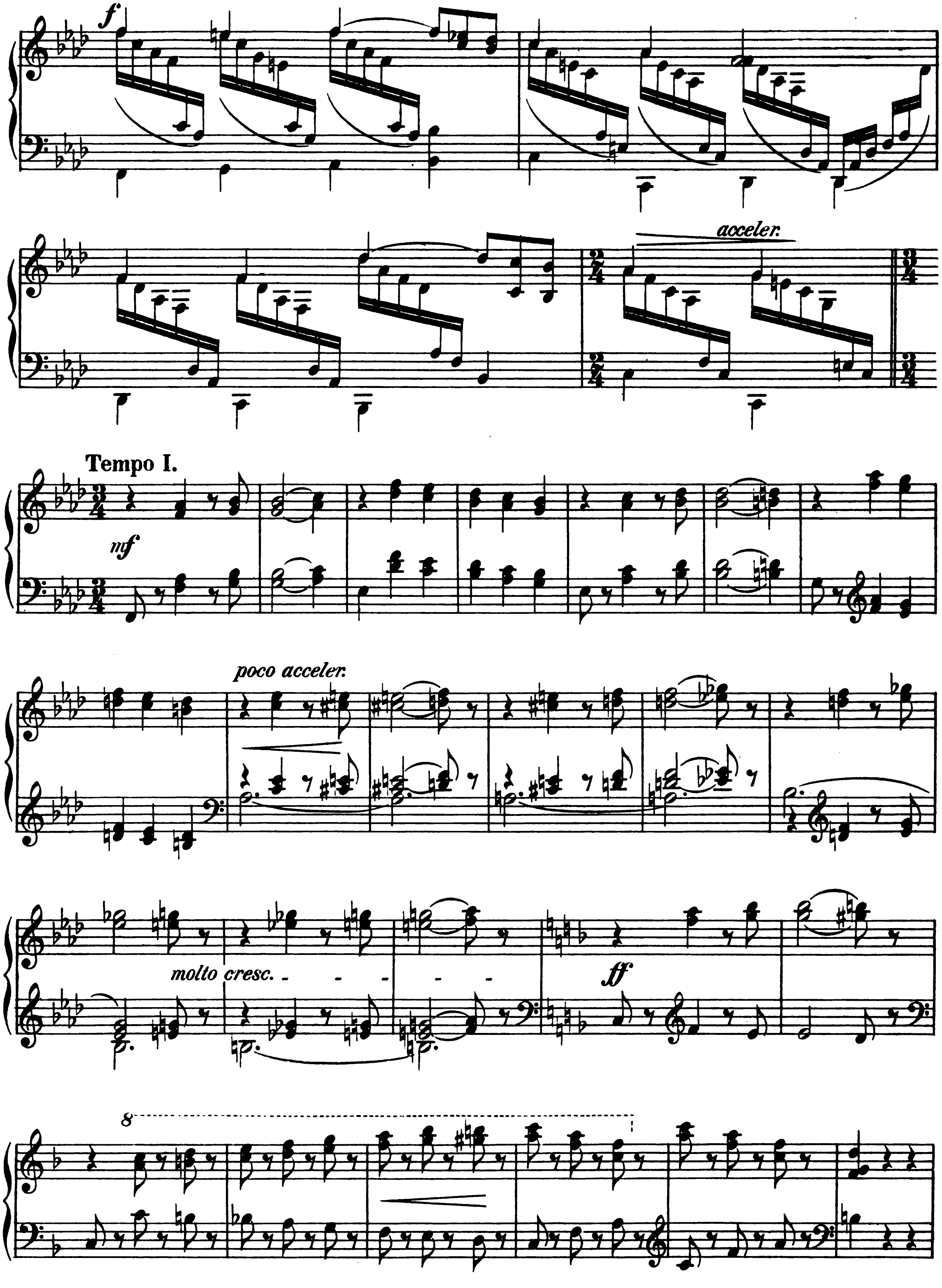
Gustav Lewin.
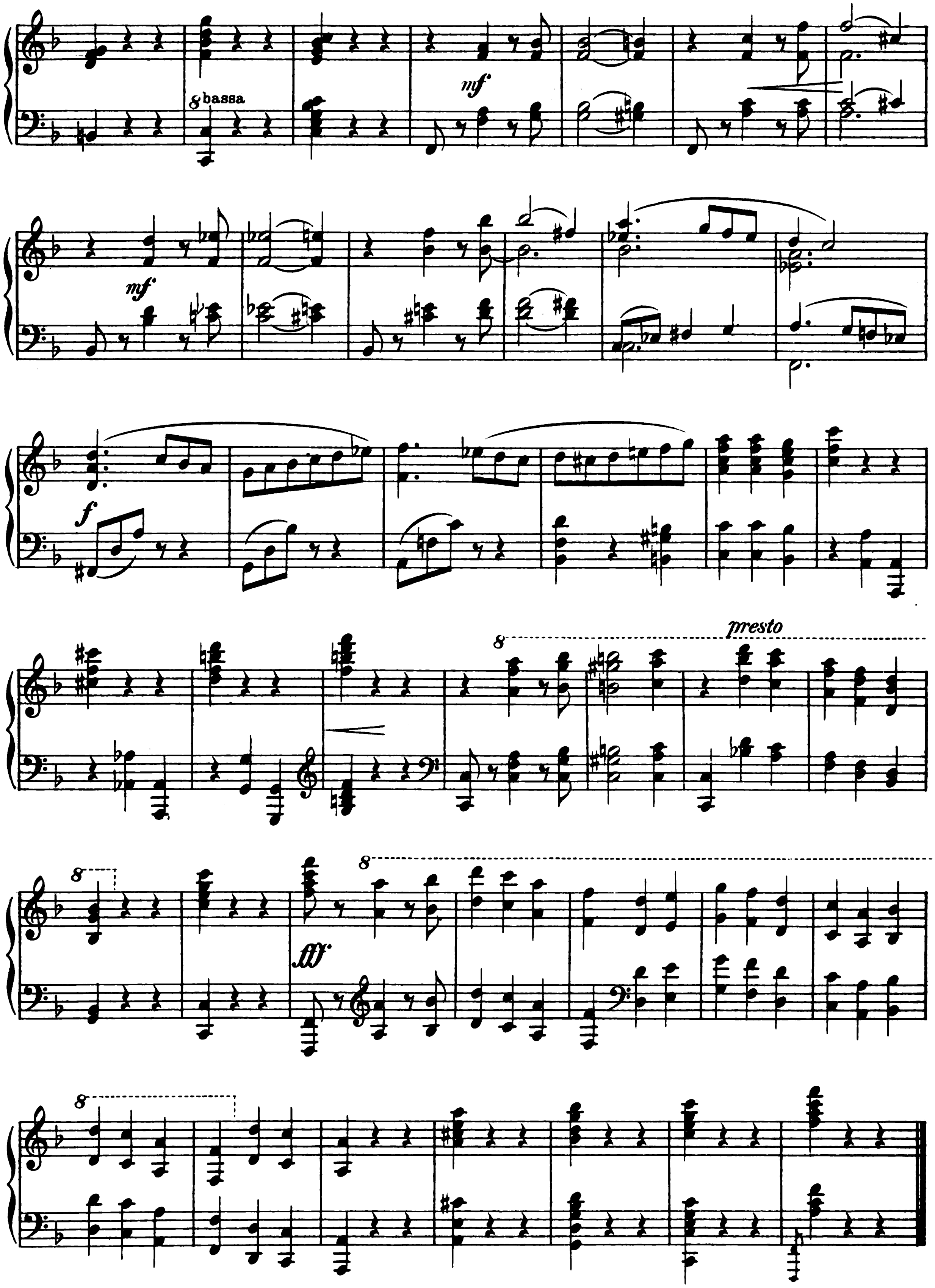



p
f
p dolce
expressivo
acceler. f


Tempo I.
Mässig bewegt, nicht schleppen.
p dolce
mf dolce


schnell.
mf
sf
f
mf
cresc.
sf
f
bewegt.
dolce
p
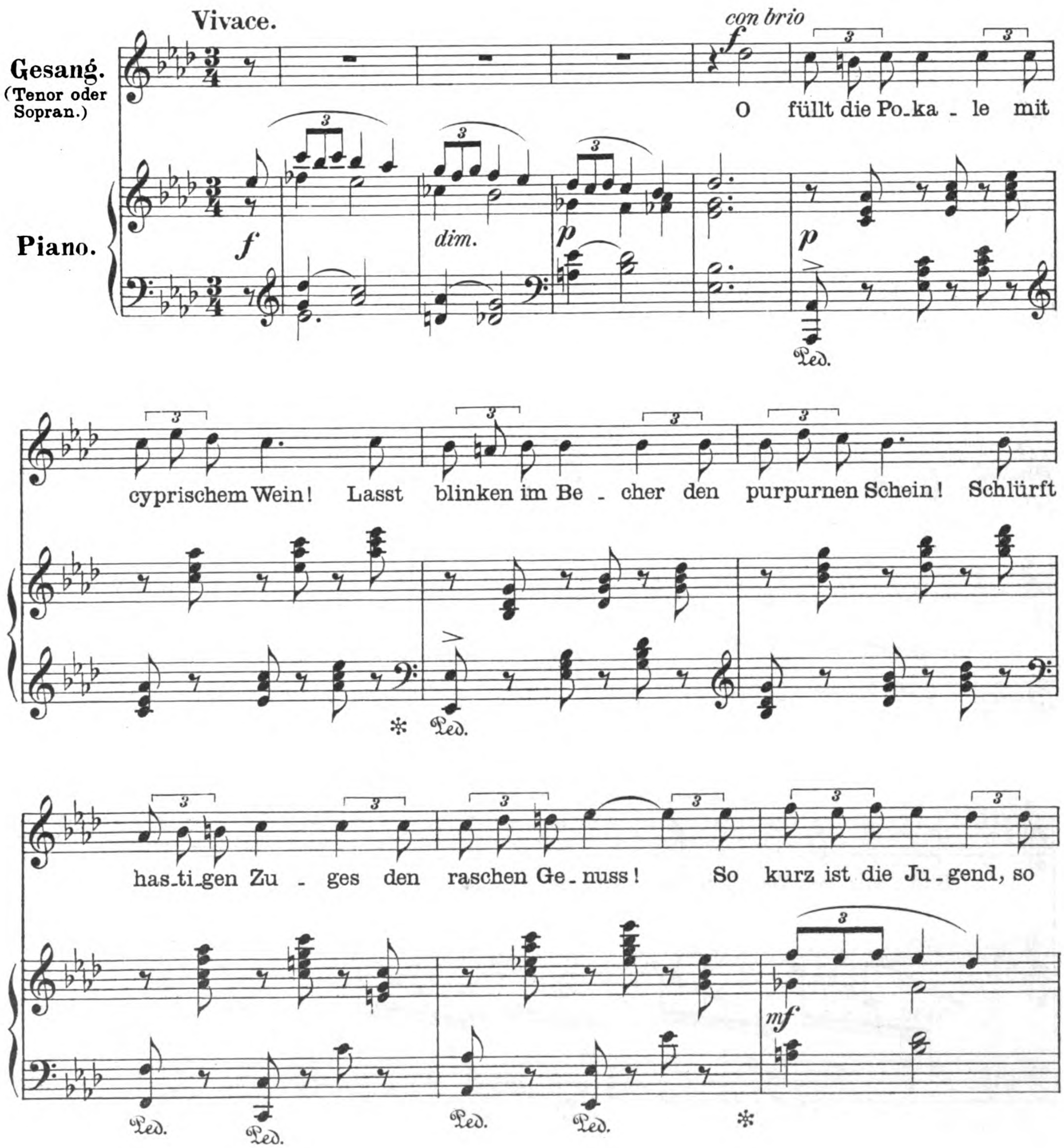

f
acceler.
Tempo I.
mf
poco acceler.
molto cresc.
ff
8
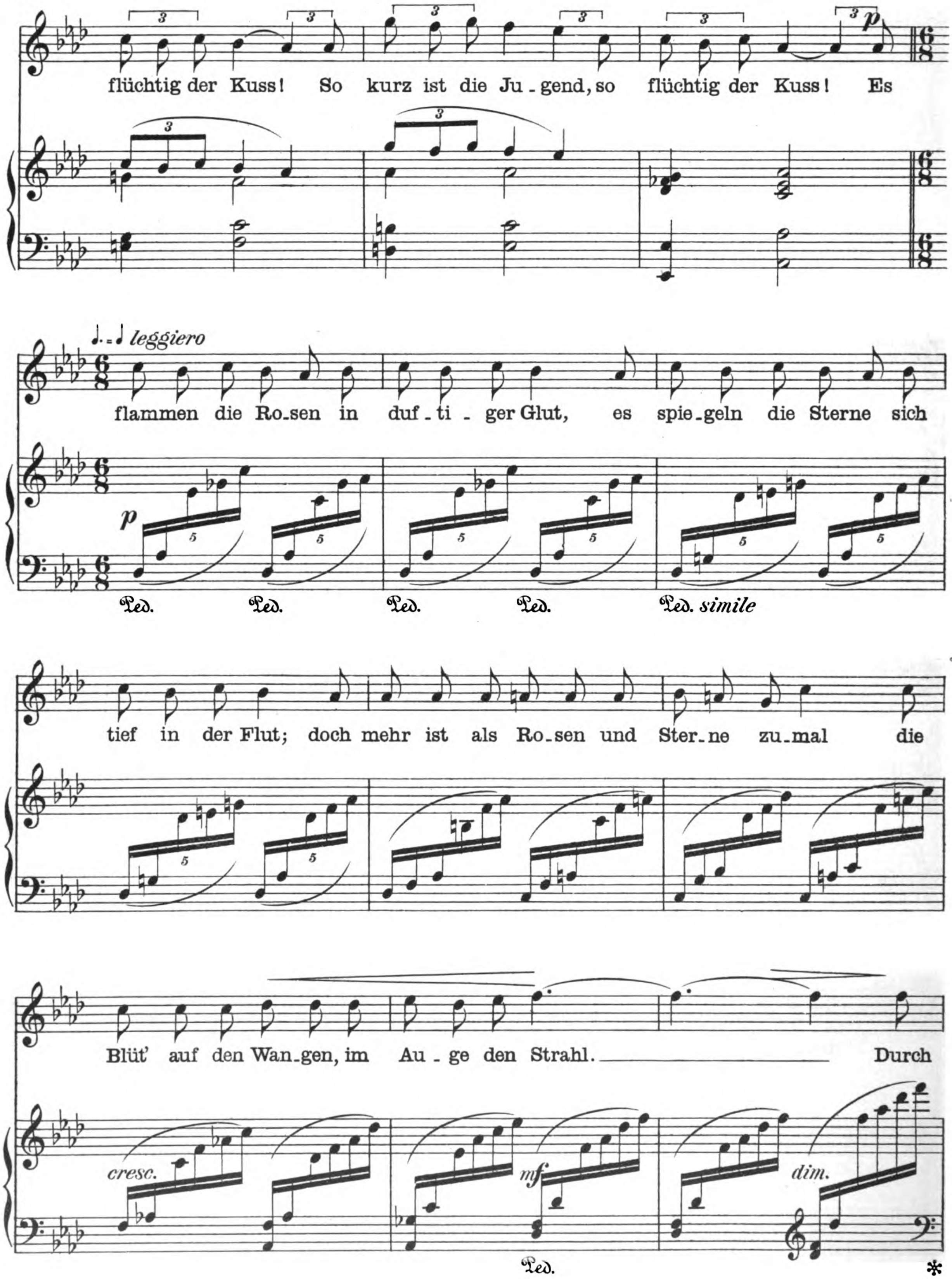

8 bassa
mf
mf
f
8
presto
8
fff
8
8
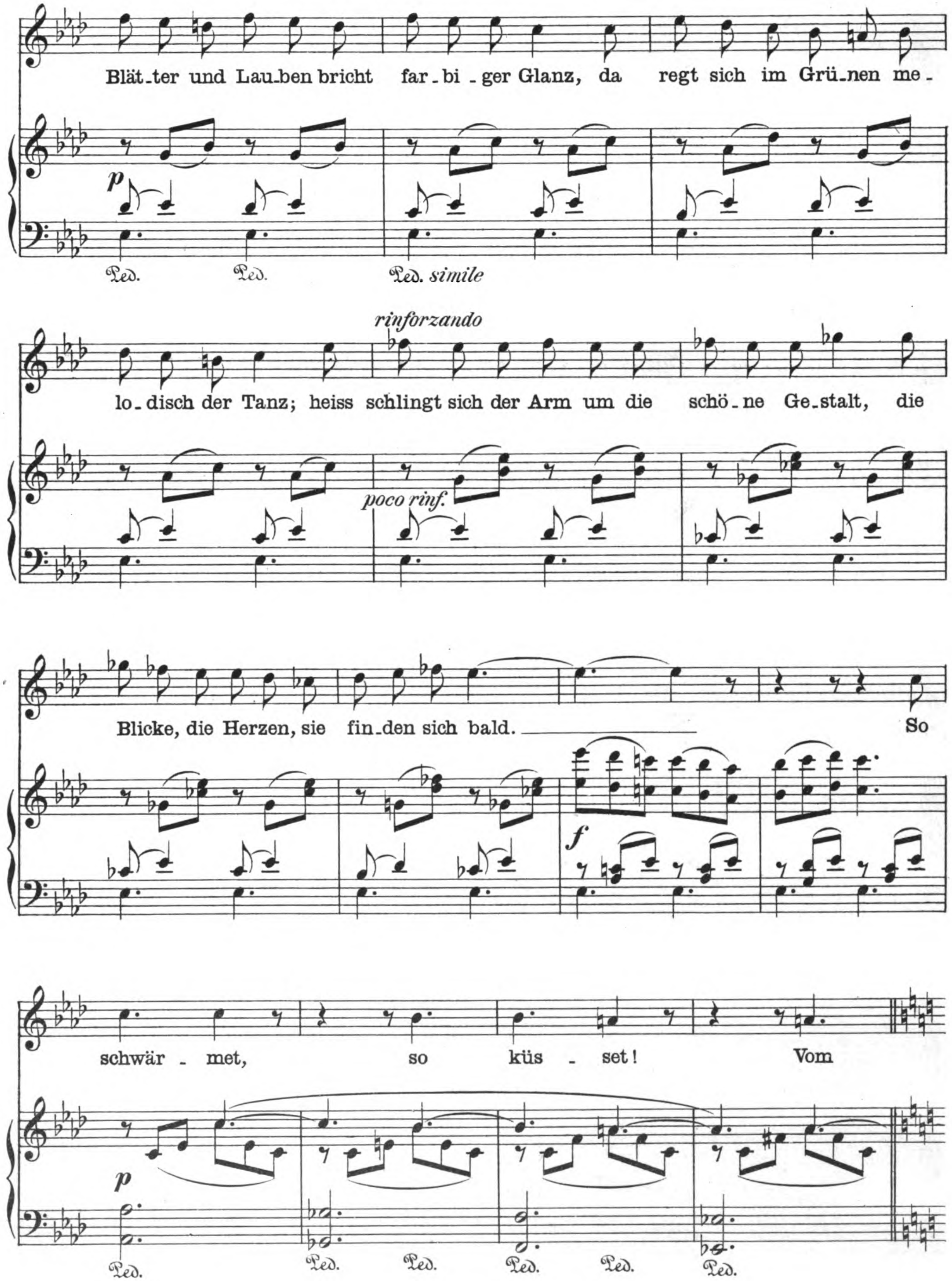
Beim Feste.
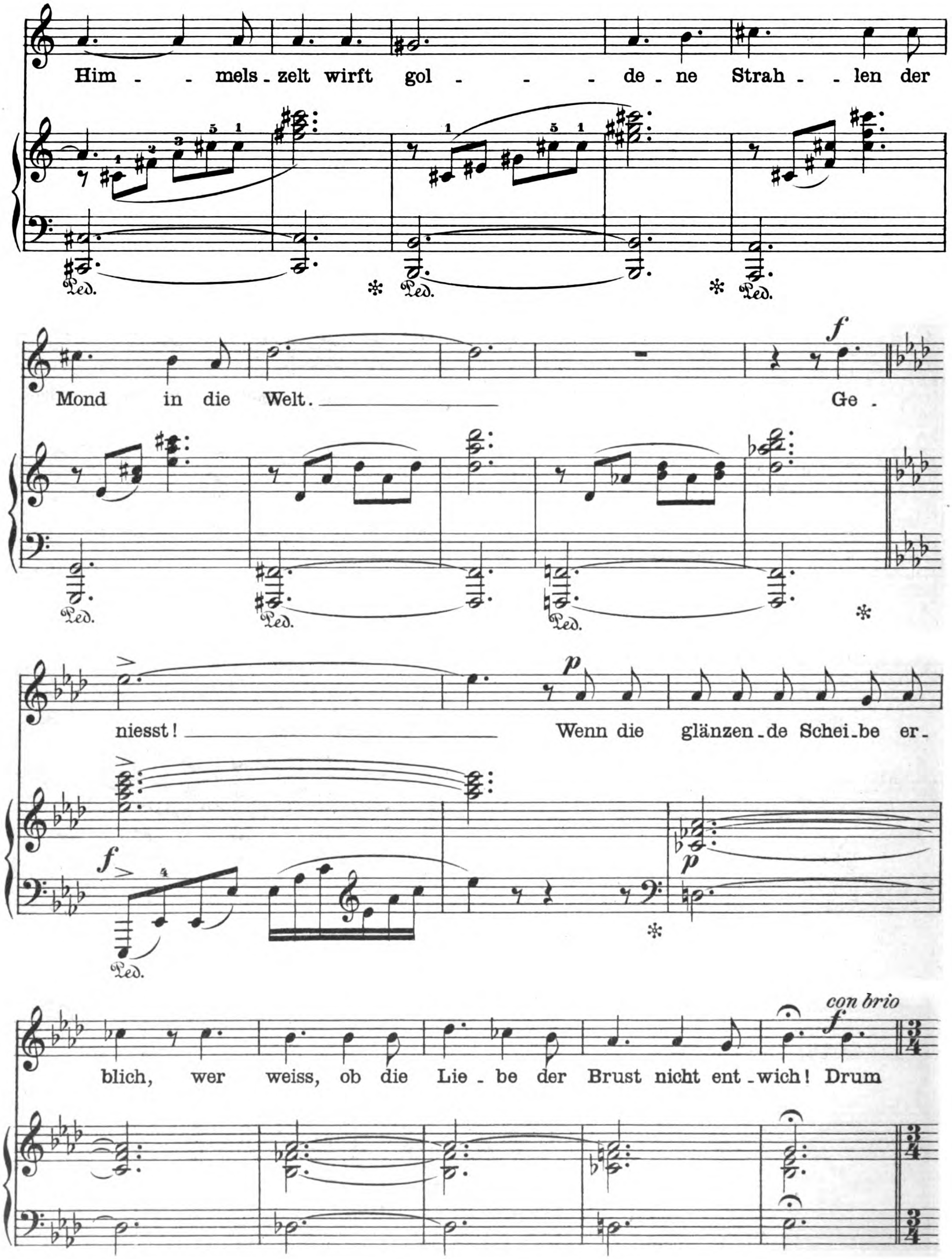
(Emanuel Geibel.)
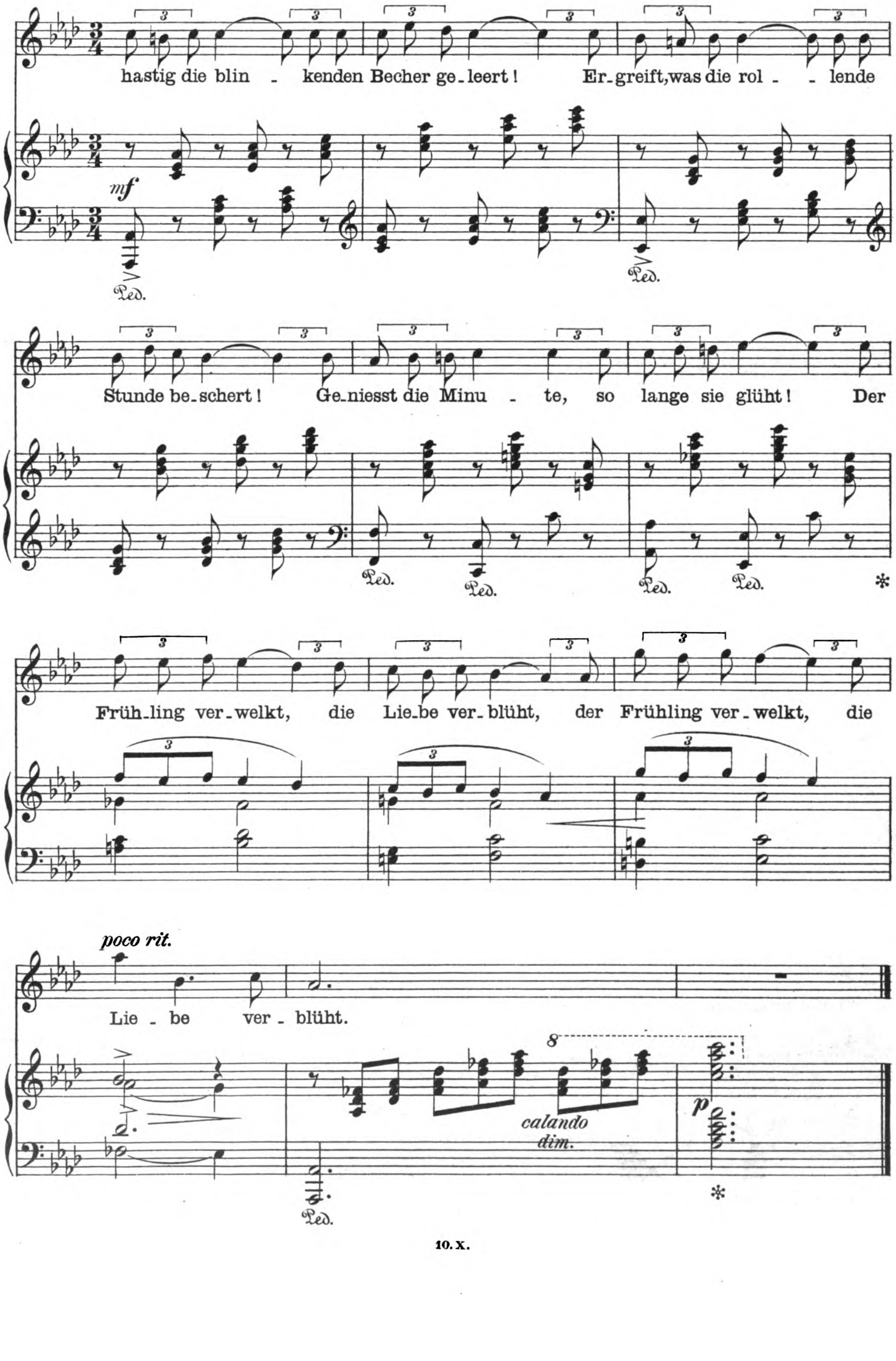
Ignaz Brüll, Op. 100, № 1.




flüchtig der Kuss! So kurz ist die Ju_gend, so flüchtig der Kuss! Es
p
leggiero
flammen die Ro_sen in duf_ti_ger Glut, es spie_geln die Sterne sich
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. simile
tief in der Flut; doch mehr ist als Ro_sen und Ster_ne zu_mal die
Blüt' auf den Wan_gen, im Au_ge den Strahl. Durch
cresc.
mf
dim.
Ped.


Blät_ter und Lau_ben bricht far_bi_ger Glanz, da regt sich im Grü_nen me_
p
Ped. Ped. Ped. simile
rinforzando
lo_disch der Tanz; heiss schlingt sich der Arm um die schö_ne Ge_stalt, die
poco rinf.
Blicke, die Herzen, sie fin_den sich bald.
So
f
schwär - met, so küs - set! Vom
p
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
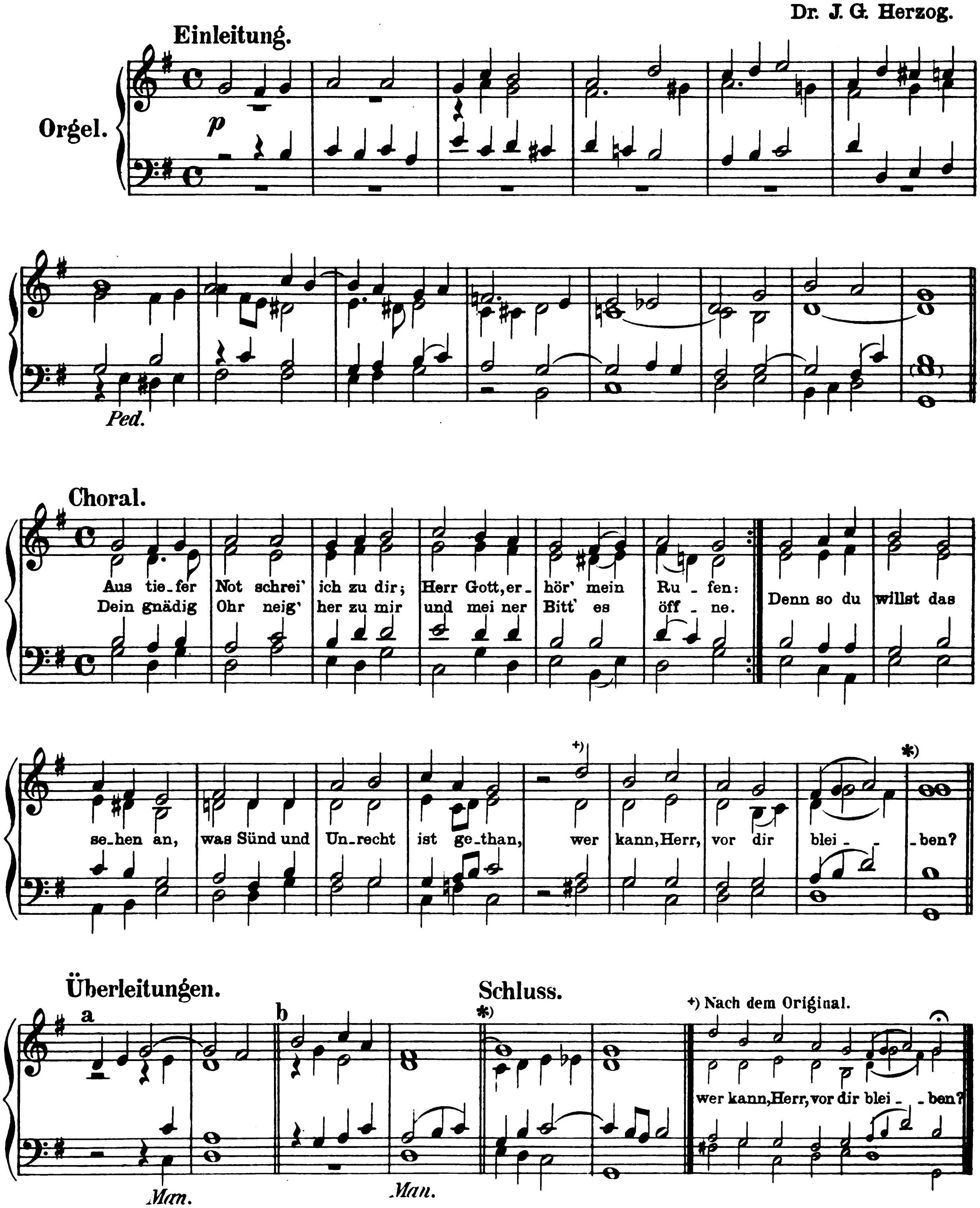

Him - - mels - zelt wirft gol - - - de - ne Strah - - len der
Mond in die Welt. Ge -
niesst! Wenn die glänzen - de Schei - be er -
blich, wer weiss, ob die Lie - be der Brust nicht ent - wich! Drum
con brio
Ped.


hastig die blin - kenden Becher ge_leert! Er_greift, was die rol - - lende
Stunde be_schert! Ge_niesst die Minu - te, so lange sie glüht! Der
Früh_ling ver_welkt, die Lie_be ver_blüht, der Frühling ver_welkt, die
Lie - be ver - blüht.
mf
poco rit.
calando
dim.
p

Aus tiefer Not schrei ich zu dir.

(*Jonische Melodie.*)

Dr. J. G. Herzog.
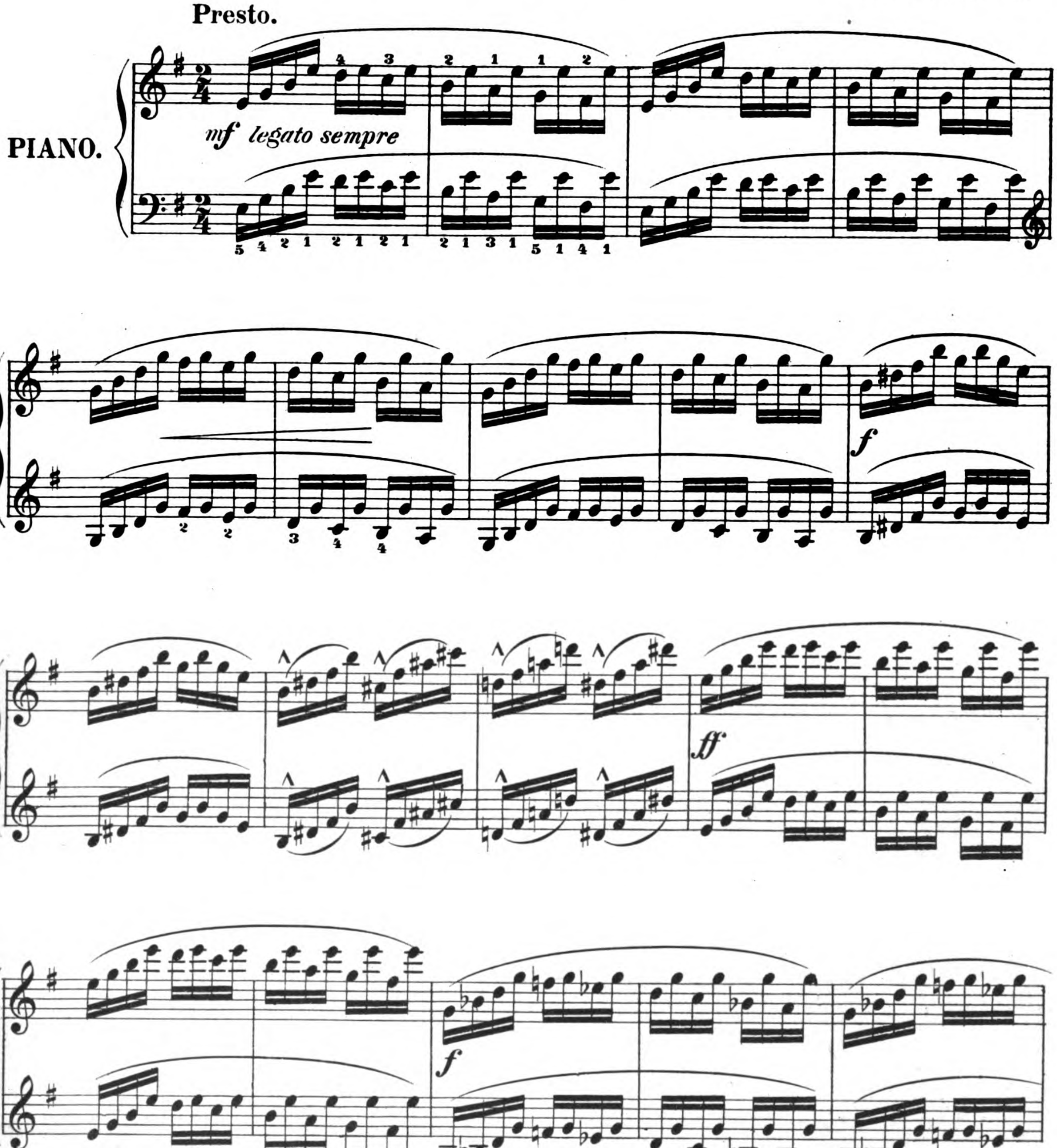


Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
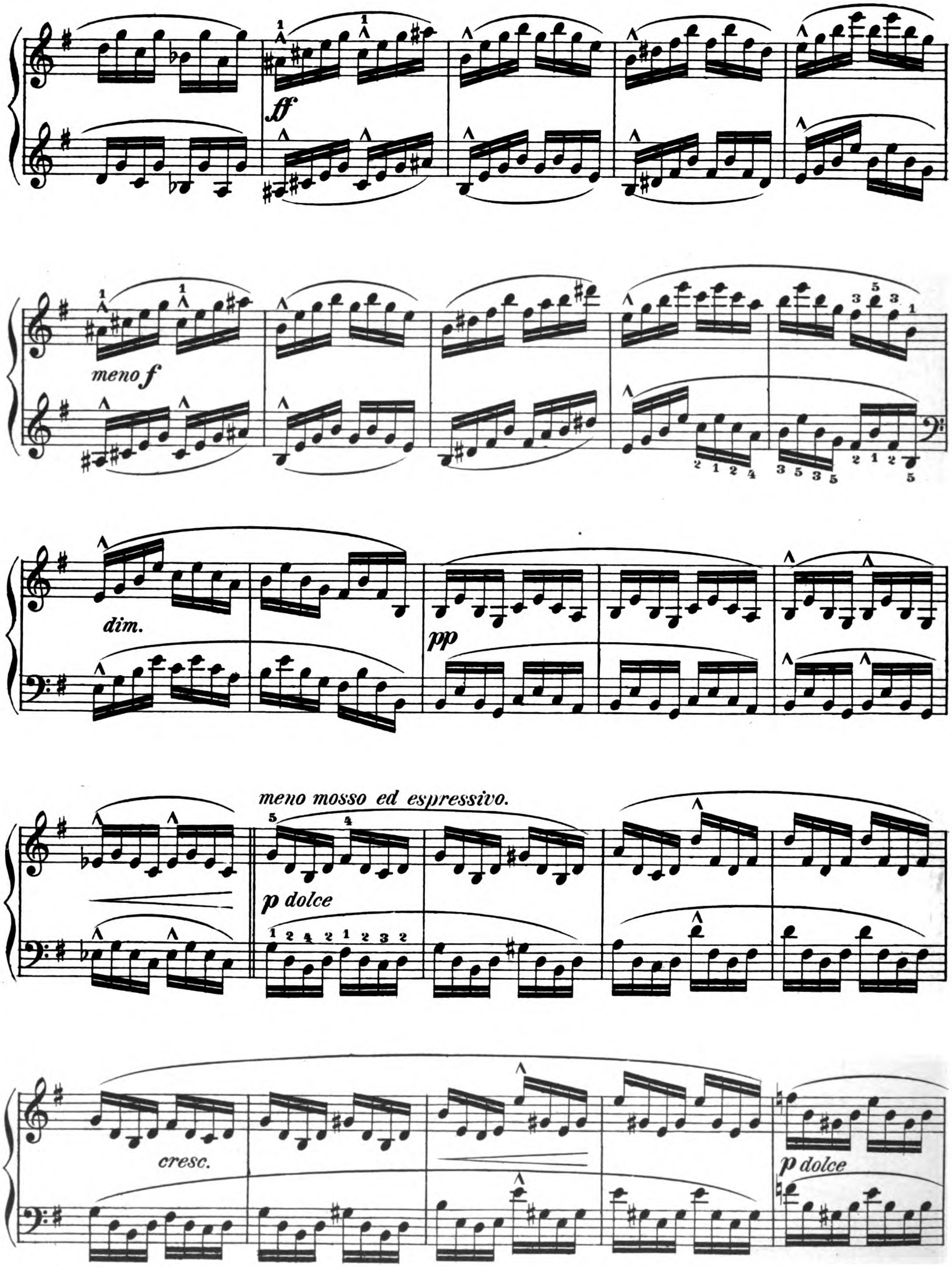
Finale = Unisono.
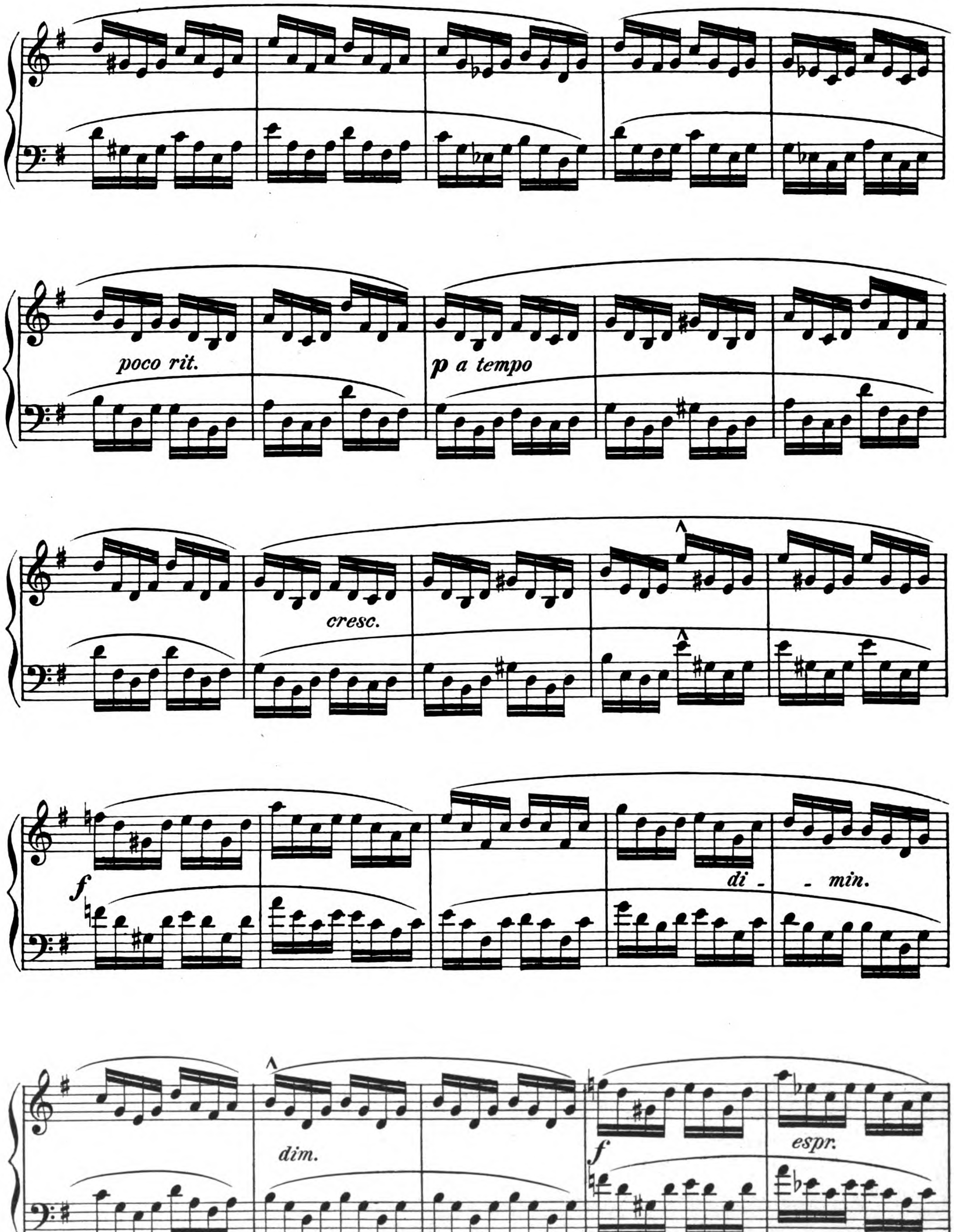
Perpetuum mobile.
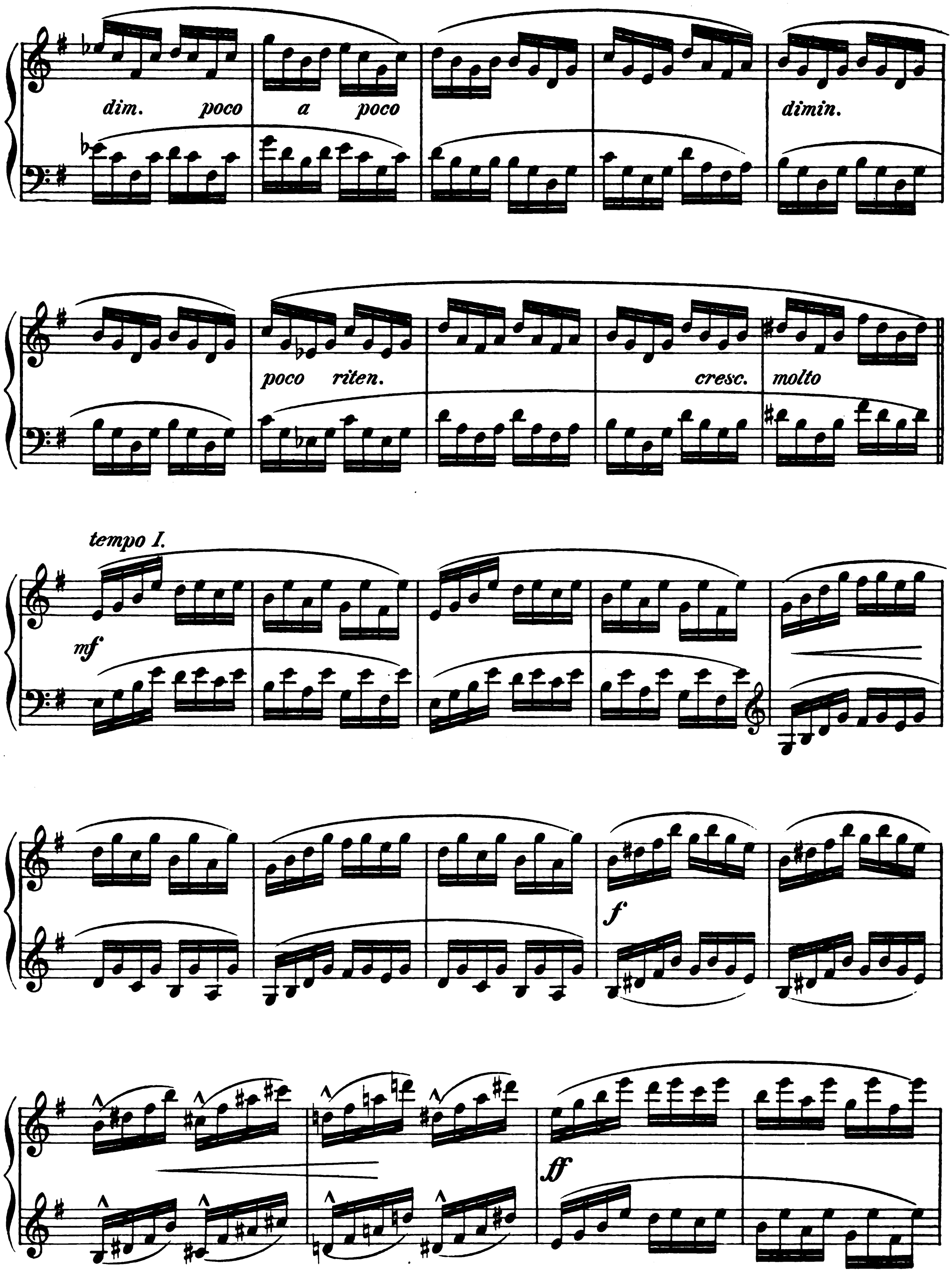
Gustav Lazarus.
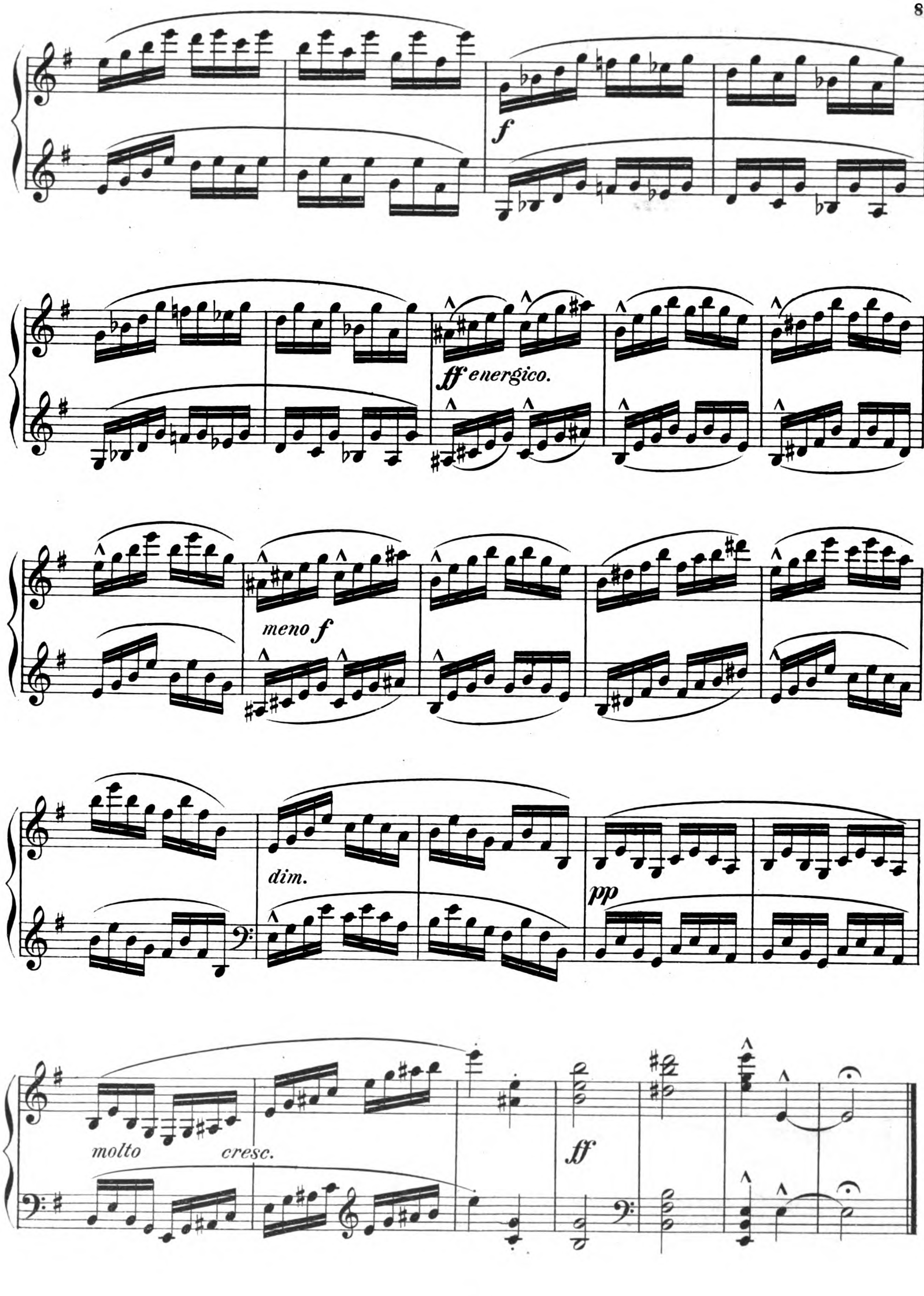
Presto.




ff
meno f
dim.
pp
meno mosso ed espressivo.
p dolce
cresc.
p dolce


poco rit.
p a tempo
cresc.
f
di - min.
dim.
f
espr.


dim. poco
a poco
dimin.
poco riten.
cresc. molto
tempo I.
mf
f
ff


f
ff energico.
meno f
dim.
pp
molto
cresc.
ff
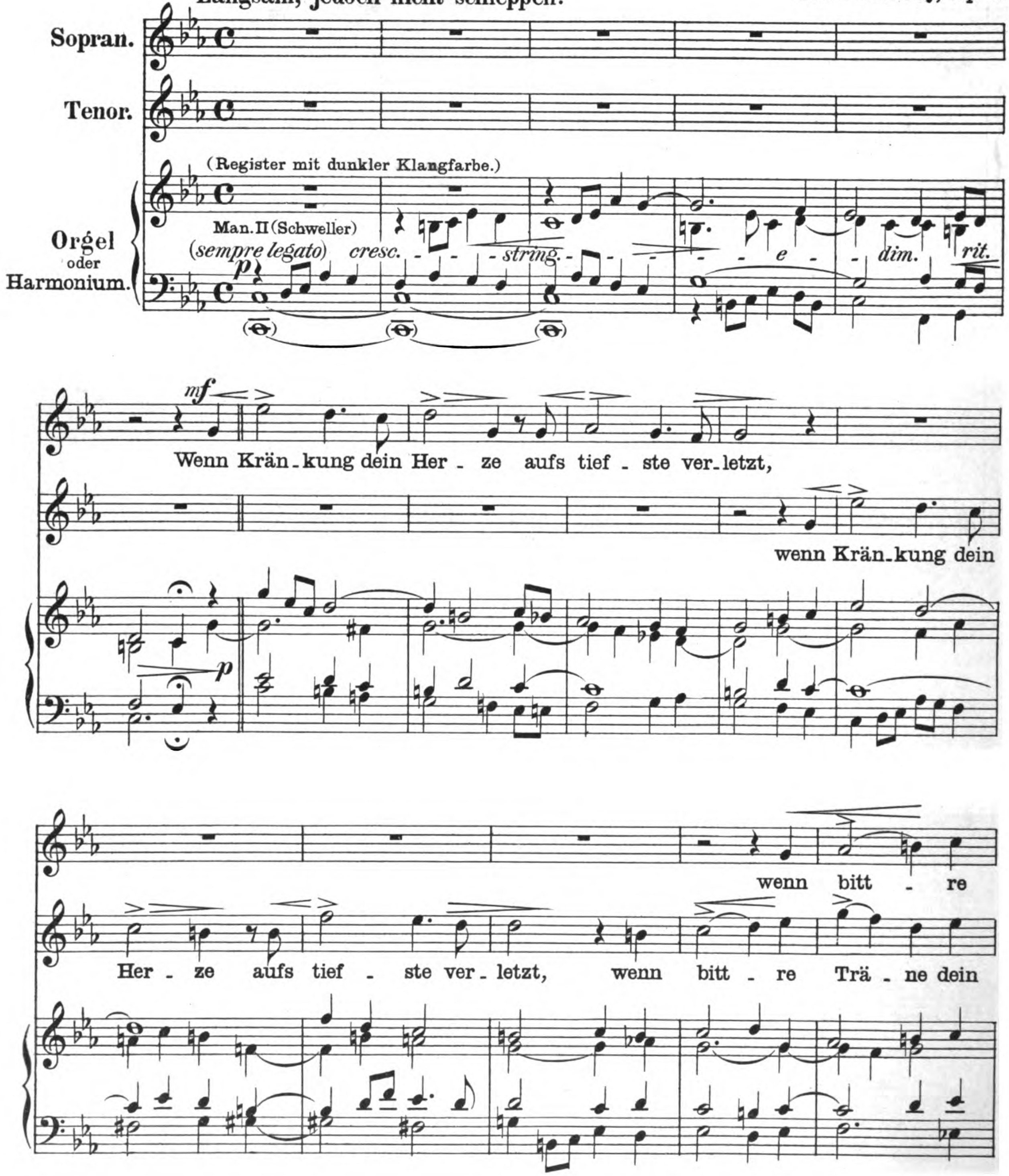
Meiner lieben Mutter gewidmet.
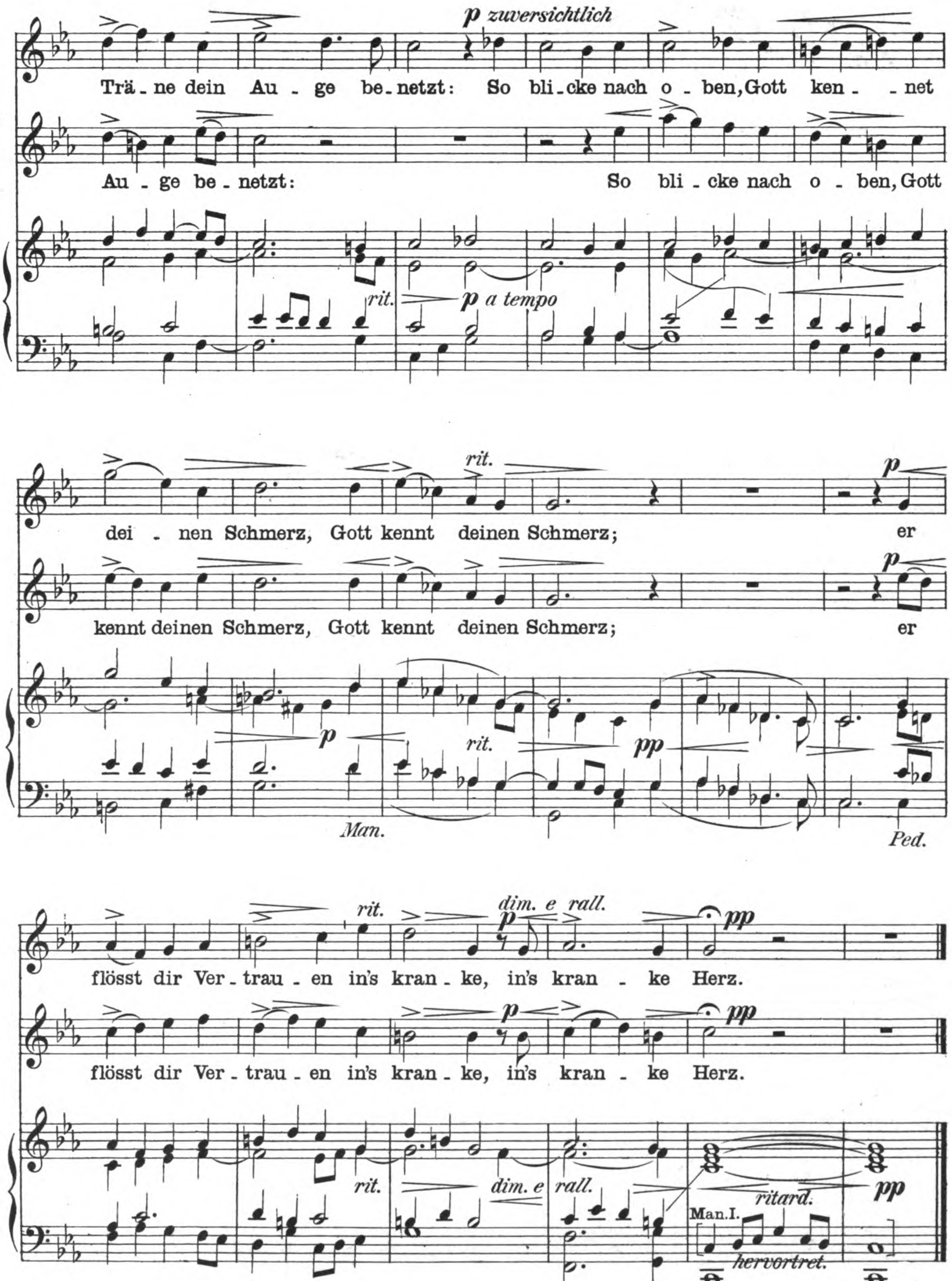
Trostlied.

(Emilie Gerschau.)

Langsam, jedoch nicht schleppen.

Reinh. Lichey, Op. 7.
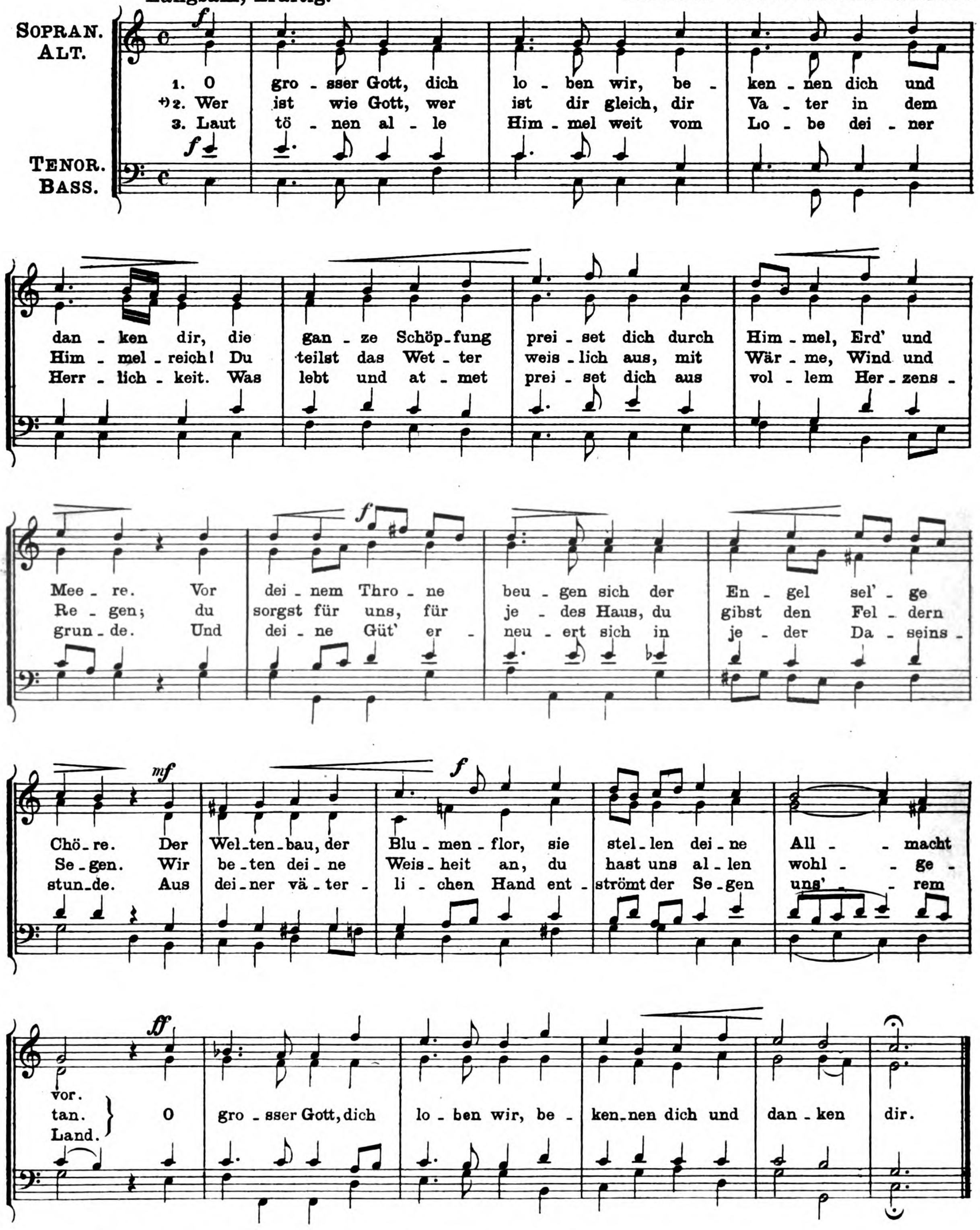



p zuversichtlich
Trä - ne dein Au - ge be - netzt: So bli - cke nach o - ben, Gott ken - net
Au - ge be - netzt: So bli - cke nach o - ben, Gott
rit.
p a tempo
rit.
dei - nen Schmerz, Gott kennt deinen Schmerz; er
kennt deinen Schmerz, Gott kennt deinen Schmerz; er
p
rit.
pp
Man.
Ped.
rit.
dim. e rall.
pp
flösst dir Ver - trau - en in's kran - ke, in's kran - ke Herz.
flösst dir Ver - trau - en in's kran - ke, in's kran - ke Herz.
rit.
dim. e rall.
ritard.
Man.I.
hervortret.

Kirchenlied
bei einem Lob- und Dankfeste.

Joh. Michael Haydn.
Bearbeitet von Otto Schmid-Dresden.

Langsam, kräftig.
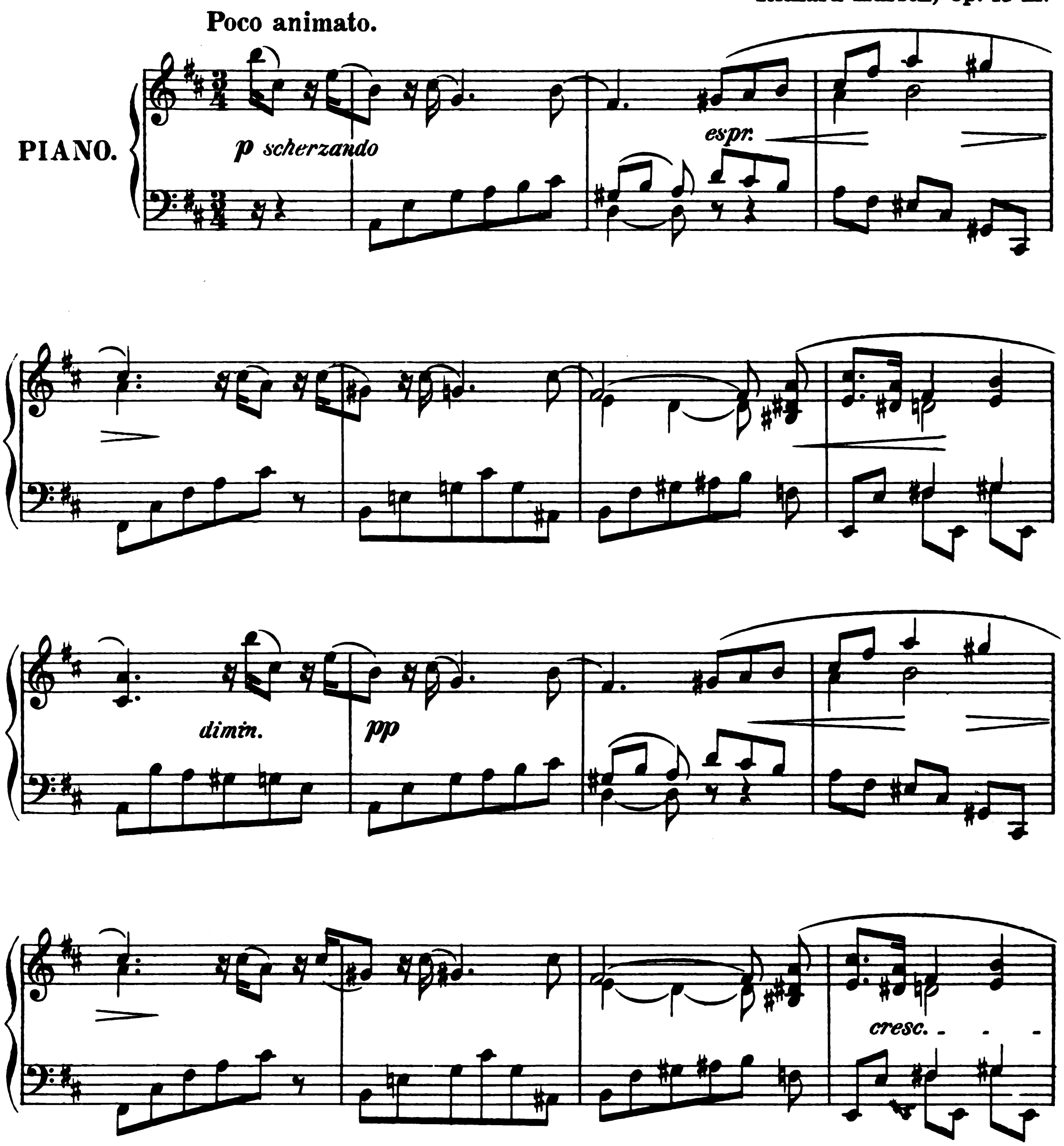


+) Beim Erntefest zu singen.
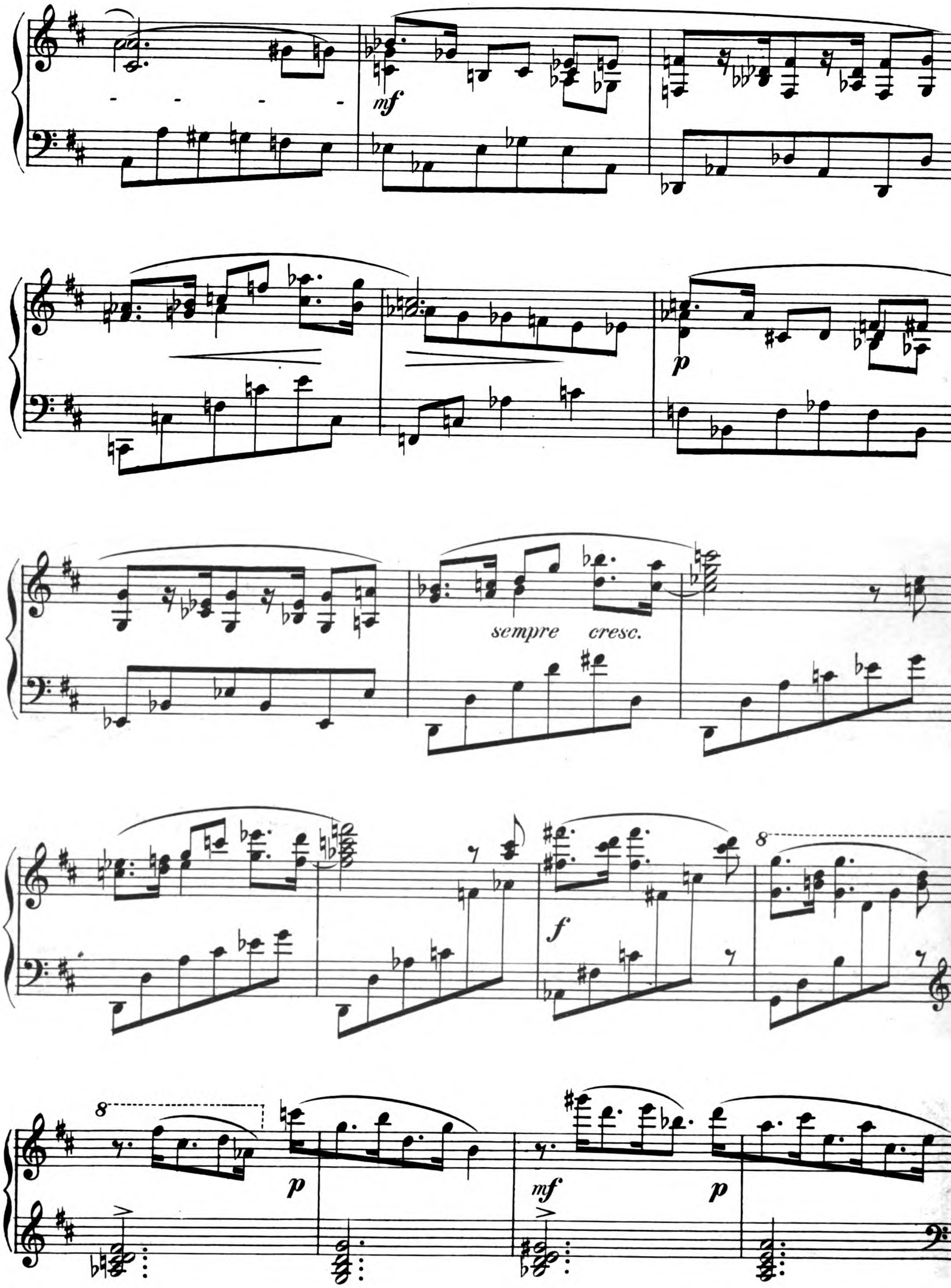
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.
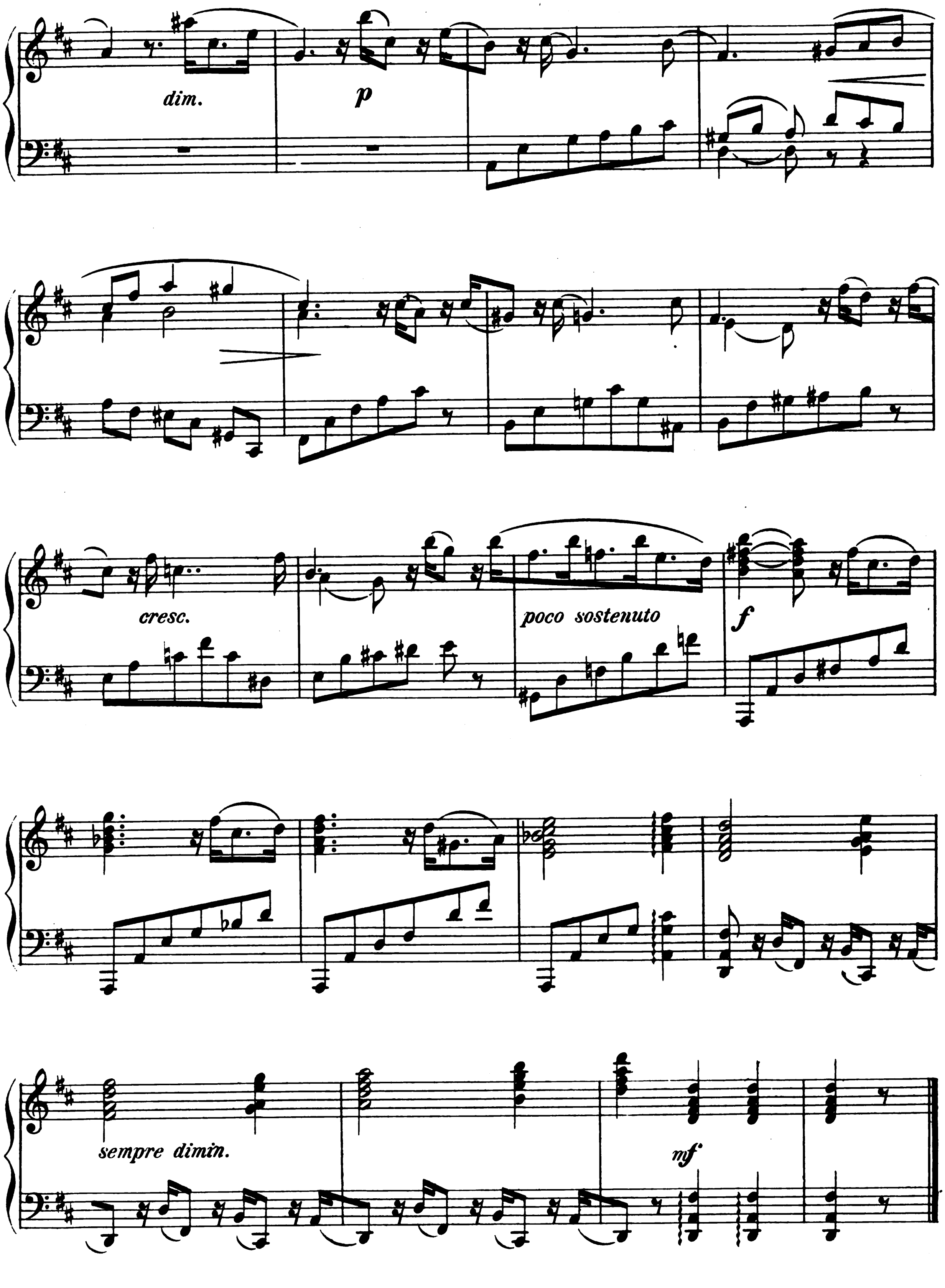
Miniaturen.

III.

Richard Kursch, Op. 18 III.
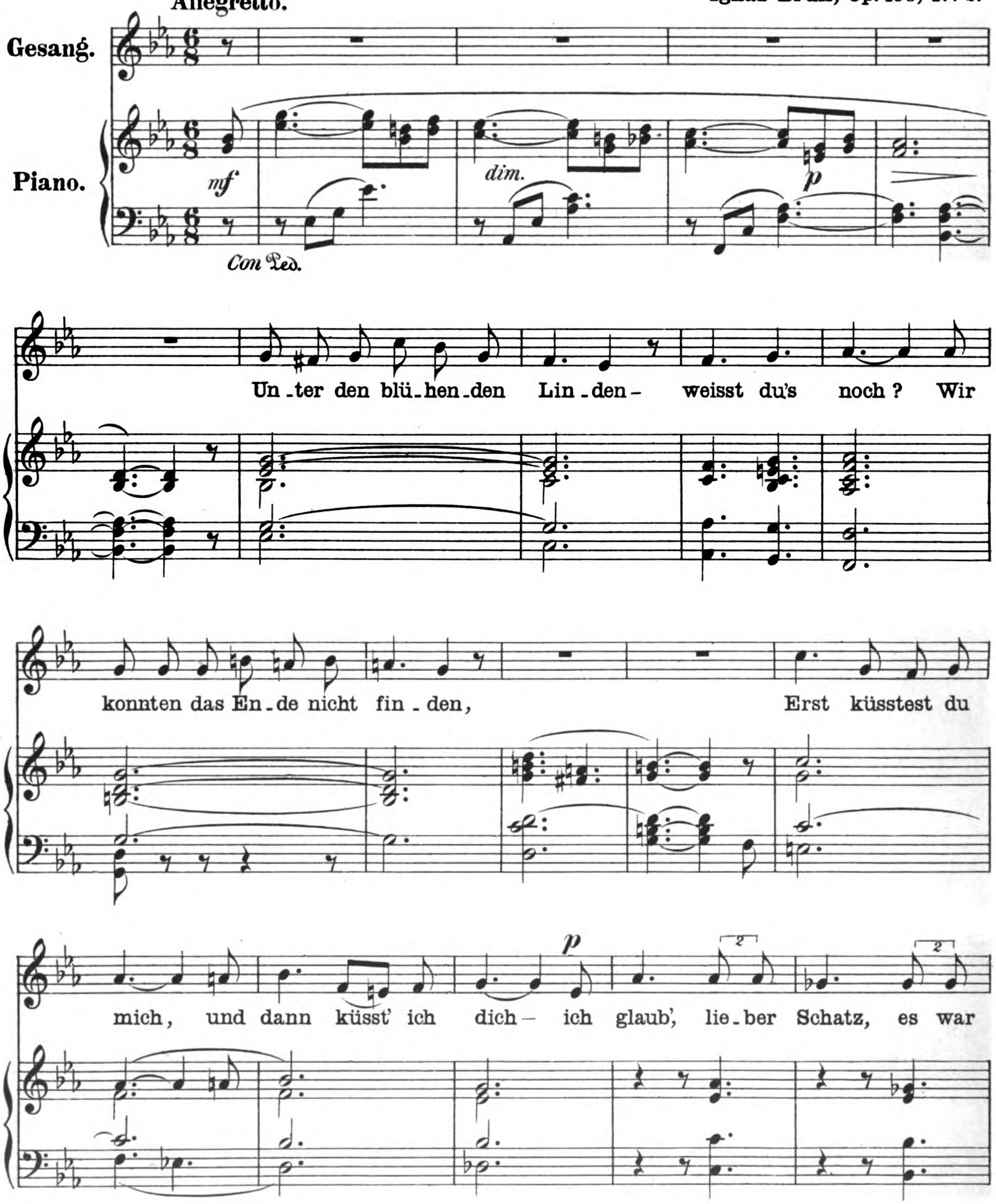



mf
p
sempre cresc.
f
8
8
p
mf
p
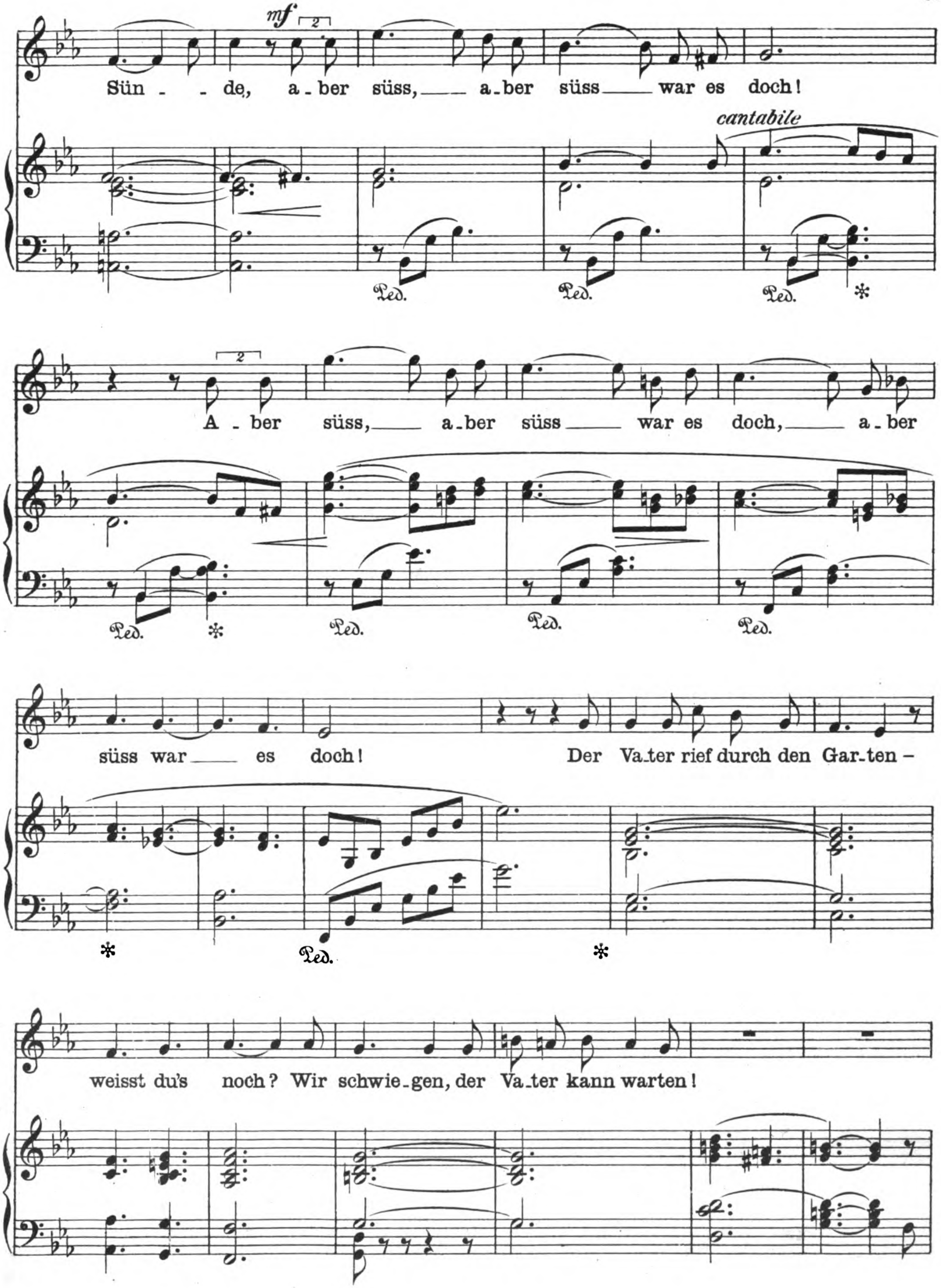

dim.
p
cresc.
poco sostenuto
f
sempre dimin.
mf
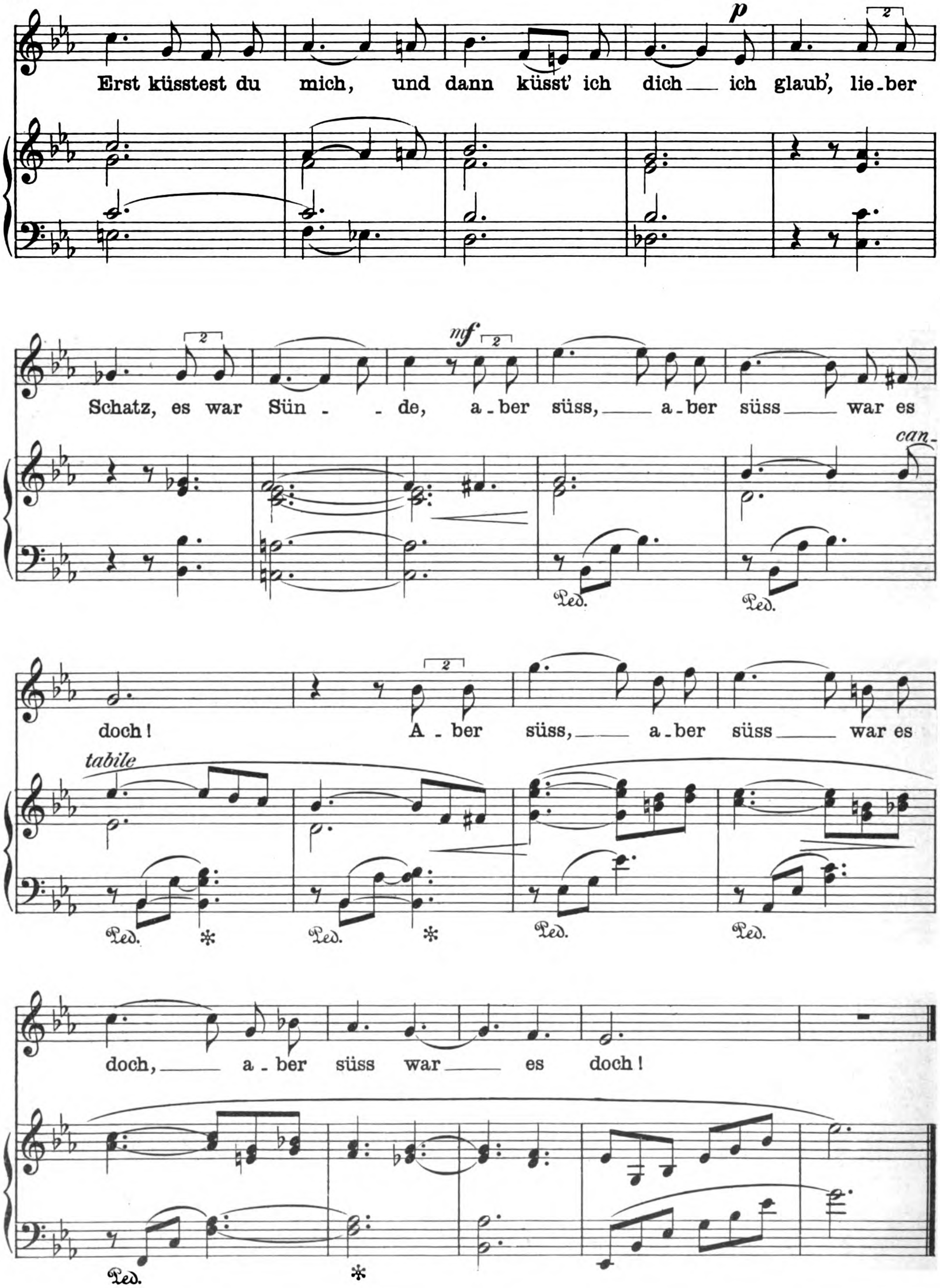
Ich glaub', lieber Schatz...

(Anna Ritter.)

Allegretto. Ignaz Brüll, Op. 100, № 2.
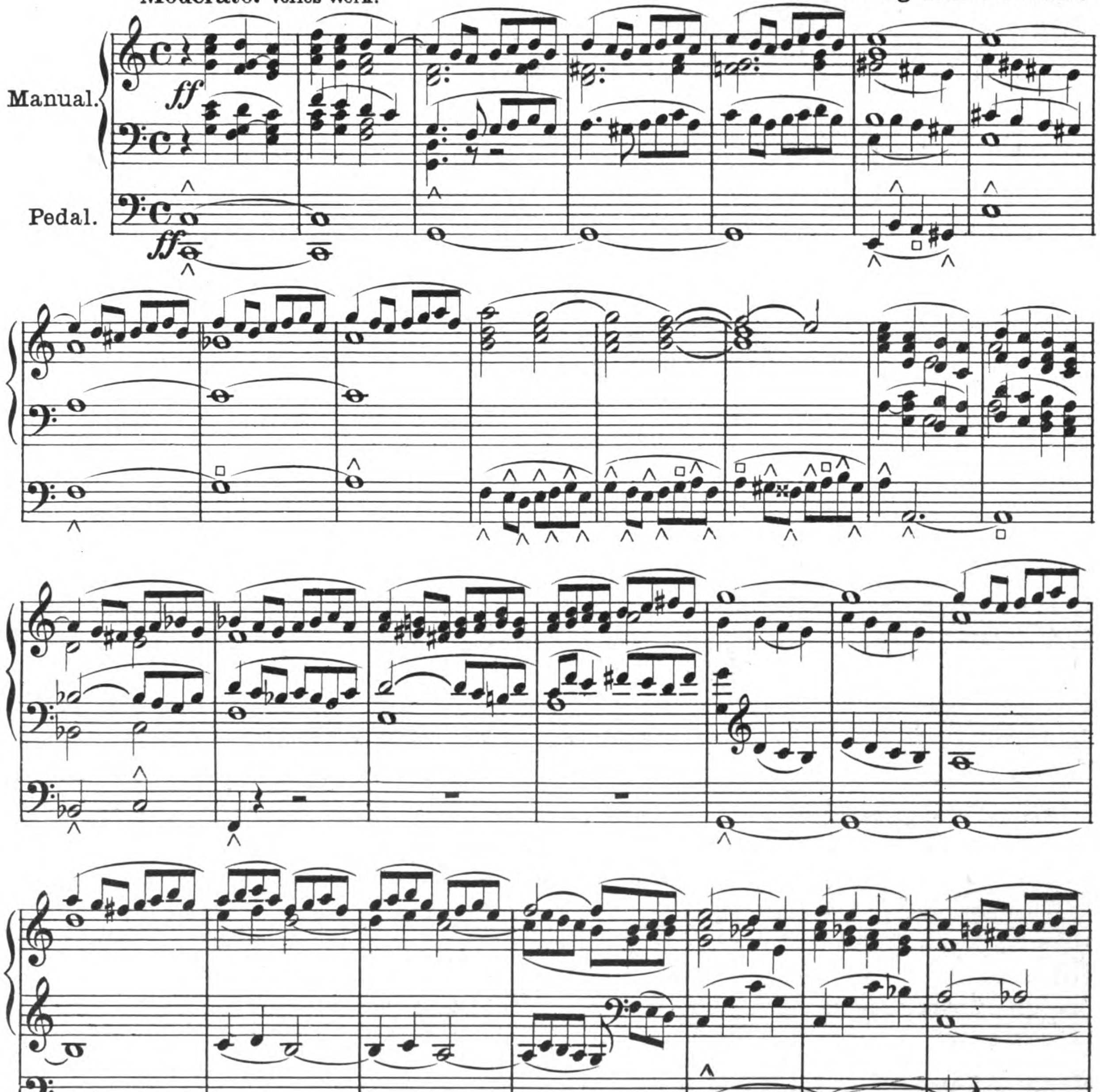



mf
Sün - de, a-ber süss, a-ber süss war es doch!
cantabile
Ped.
A - ber süss, a-ber süss war es doch, a-ber
süss war es doch! Der Va-ter rief durch den Gar-ten -
weisst du's noch? Wir schwie-gen, der Va-ter kann warten!


p
Erst küsstest du mich, und dann küsst' ich dich — ich glaub', lie-ber
mf
Schatz, es war Sün - - de, a-ber süss, — a-ber süss — war es
can-
doch! A - ber süss, — a-ber süss — war es
tabile
doch, — a - ber süss war — es doch!
Ped.

I.

Moderato. Volles Werk. Georg Rauchenecker.[+)]
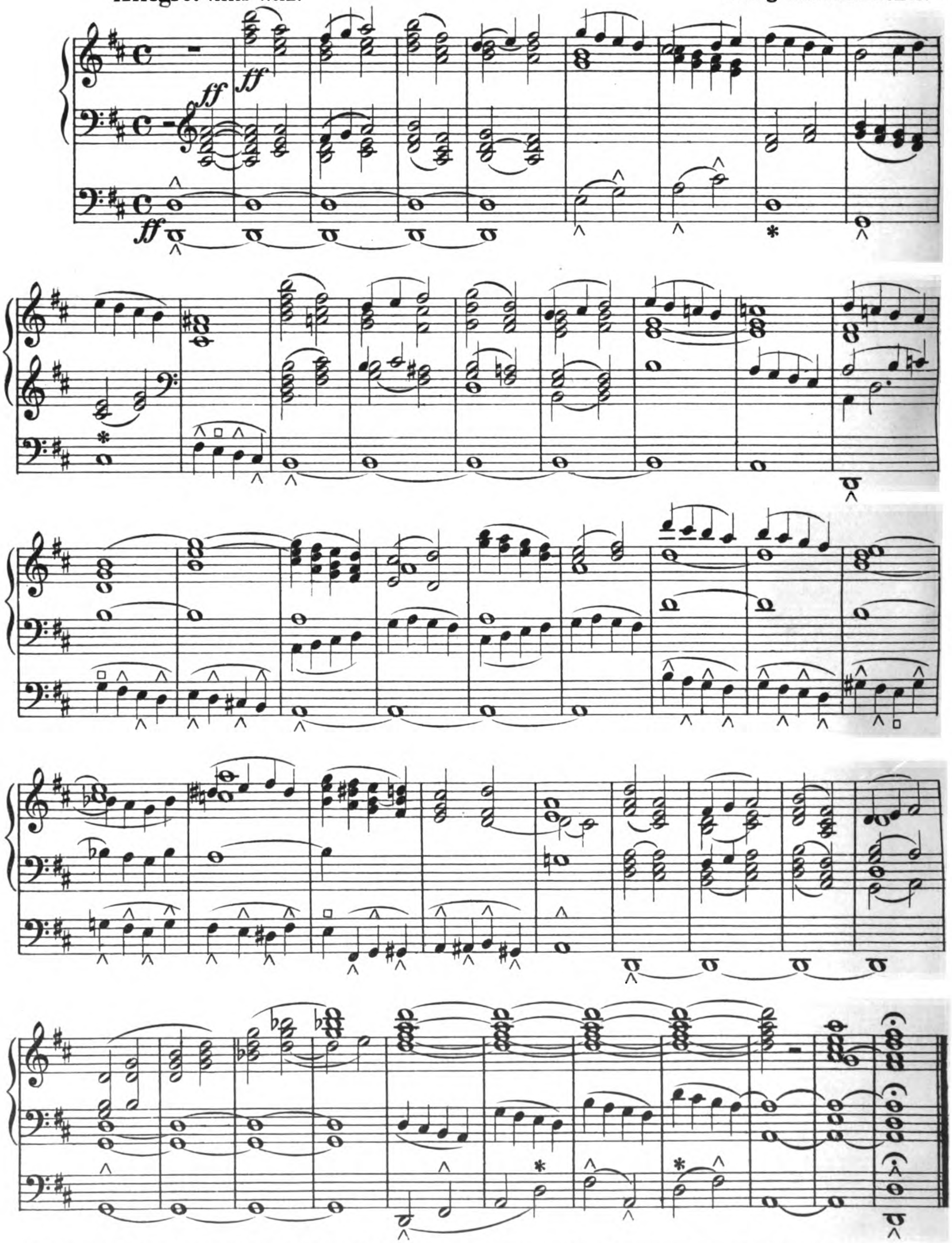


Die Pedalbezeichnungen (Spitze = ∧, Hacke = □, Gleiten von einer Obertaste zur andern = ∧‿∧ u. Wechsel des Fusses = ✱) stehen über der Pedallinie für den rechten, unter derselben für den linken Fuss.

+) Nº I aus G. Rauchenecker XXVI kleine leichte Präludien. Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne (Beyer u. Mann).

V.

Allegro. Volles Werk.

Georg Rauchenecker.+)



+) № V aus G. Rauchenecker XXVI kleine leichte Präludien. Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne (Beyer u. Mann).